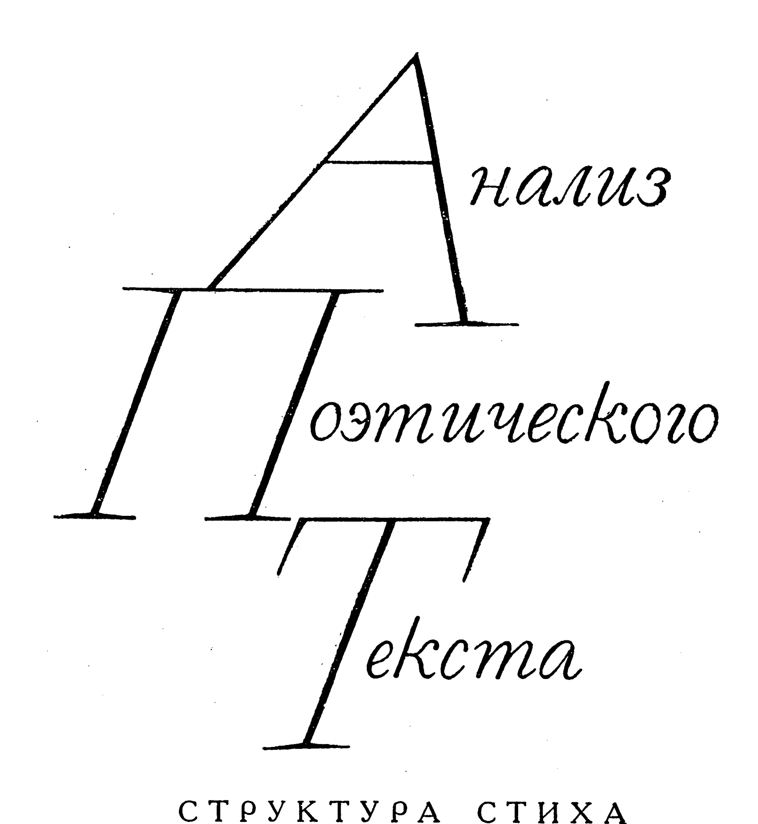
Ю.М. ЛОТМАН



Анализ Поэтического Текста

Ю. М. ЛОТМАН



СТРУКТУРА СТИХА

Издательство «ПРОСВЕЩЕНИЕ»
Ленинградское отделение Ленинград · 1972

Пособие для студентов

Книга известного ученого-литературоведа Ю. М. Лотмана посвящена принципам анализа поэтического текста. Литературное произведение выполняет свою общественную функцию только потому, что обладает особой внутренней организацией текста. Это можно исследовать в трех аспектах: с точки зрения связи с определенной исторической реальностью, в отношении к другим литературным текстам и с позиций анализа внутренней организации художественного целого. Именно этот последний аспект позволяет увидеть красоту художественного произведения, определить причины эстетического воздействия текста.

В предлагаемой читателю книге автор ставит в центр изложения вопросы методики подобного анализа. Цель его — не столько ознакомить читателя с результатами, полученными тем или иным ученым, сколько вооружить его методами, которые позволили бы ему производить внутритекстовой анализ самостоятельно.

В первой части книги излагаются теоретические принципы методики анализа поэтического текста, во второй — демонстрируется применение их к изучению конкретных стихотворных произведений XIX—XX веков.

Книга Ю. М. Лотмана окажет существенную помощь студенту в работе в спецсеминарах, посвященных проблемам поэзии; она будет интересна также преподавателям вузов и учителям-словесникам.

Рецензенты: Член-корреспондент АН СССР доктор филологических наук профессор *Л. И. Тимофеев*, доктор филологических наук профессор *Е. Г. Эткинд*.

7-2-2
Б3-47-71-70

Введение

Предлагаемая вниманию читателей книга посвящена анализу поэтического текста.

Прежде чем приступить к изложению самого материала, сделаем некоторые предварительные замечания и, в первую очередь, определим, какие цели не ставятся перед настоящим пособием. Зная заранее, чего в этой книге не следует искать, читатель избавит себя от разочарований и сэкономит время для чтения исследований, более непосредственно относящихся к области его интересов.

Поэзия относится к тем сферам искусства, сущность которых не до конца ясна науке. Приступая к ее изучению, приходится заранее примириться с мыслью, что многие, порой наиболее существенные проблемы все еще находятся за пределами возможностей современной науки. Более того, решение их за последнее время даже как будто отодвинулось: то, что еще недавно казалось ясным и очевидным, представляется современному ученому непонятным и загадочным. Однако это не должно обескуражить. Мнимая ясность, заменяющая научный подход «здравым смыслом», уверяющим нас, что земля плоская, а солнце ходит вокруг земли, свойственна донаучной стадии знания. Стадия эта была необходимым этапом в истории человечества. Она должна предшествовать науке. В этот период накапливается огромный эмпирический материал, возникает ощущение недостаточности простого бытового опыта. Без этого периода не может быть науки, однако наука возникает как преодоление каждодневного бытового опыта, «здравого смысла». В этом преодолении первоначальная ясность, проистекавшая от непонимания сложности затрагиваемых вопросов, сменяется тем плодотворным непониманием, на основе которого и вырастает наука. При этом наивный носитель донаучного сознания, накопив большое количество бытовых сведений и обнаружив, что не может увязать их воедино, призывает на помощь науку, полагая, что она

даст ему короткие и исчерпывающие ответы, которые, сохраняя привычный для него облик мира, покажут, где была допущена неувязка, и придадут бытовому опыту целостность и незыблемость. Наука представляется ему в облике врача, которого призывают к больному с тем, чтобы он установил причины недуга, прописал наиболее простые, дешевые и сильнодействующие лекарства и удалился, поручив дальнейшее заботам родственников.

Наивный реализм «здравого смысла» полагает, что он будет ставить вопросы, а наука — отвечать на них.

Призванная с этой — вполне определенной — целью, наука добросовестно пытается дать ответы на заданные ей вопросы. Результаты этих попыток бывают самые обескураживающие: в итоге длительных усилий очень часто выясняется, что ответа на эти вопросы дать невозможно, что вопросы неправильно поставлены, что правильная постановка вопроса представляет огромные трудности и требует труда, значительно превосходящего тот, который, как казалось вначале, будет достаточен для полного решения проблемы.

Дальнейшее приносит новые неожиданности: выясняется, что наука и не представляет собой инструмента для получения ответов, — как только та или иная проблема получает окончательное решение, она выпадает из сферы науки в область постнаучного знания.

Итак, задача науки — правильная постановка вопроса. Но определить, какая постановка вопроса правильная, а какая нет, невозможно без изучения методов движения от незнания к знанию, без определения того, может ли данный вопрос в принципе привести к ответу. Следовательно, весь круг методологических вопросов, все, что связано с путем от вопроса к ответу (но не с самим ответом), — принадлежит науке.

Осознание наукой своей специфики и отказ ее от претензий на ту деятельность, для осуществления которой у нее нет средств, представляет собой огромный шаг по пути знания. Однако именно этот шаг чаще всего вызывает разочарование у приверженцев «здравого смысла» в науке, которая начинает представляться слишком отвлеченным занятием. Наивный реализм поступает с наукой так, как язычник со своим божком: сначала он молится ему, полагая, что тот способен помочь ему преодолеть все трудности, а затем, разочаровавшись, сечет его и бросает в огонь или реку. Отвернувшись от науки, он пытается заключить непосредственный — минуя ее — союз с миром постнаучных результативных знаний, с миром ответов. Так, например, когда участники спора «физиков и лириков» полагают, что кибернетика призвана дать ответ на вопрос, возможна ли «машинная поэзия» и как скоро счетная машина заменит членов Союза писателей, и думают, что на

сформулированный таким образом вопрос наука должна отвечать; когда мы наблюдаем повальное увлечение популярной литературой, книгами, которые должны познакомить читателя не с ходом науки и ее методами, а с результатами и решениями, — перед нами типичные случаи союза до- и постнаучных этапов знания против науки. Однако союз этот бесперспективен: ответы, даваемые наукой, не могут быть отделены от нее самой. Они не абсолютны и утрачивают ценность, когда выдвинувшая их методология сменяется новой.

Не следует думать, однако, что отмеченное противоречие между донаучным, научным и постнаучным этапами знания — непримиримый антагонизм. Каждый из этих моментов нуждается в остальных. В частности, наука не только черпает сырой материал из сферы каждодневного опыта, но и нуждается в контролирующем соотнесении своего движения с миром «здравого смысла», ибо этот наивный и грубый мир есть тот единственный мир, в котором живет человек.

Выводом из сказанного является то, что науке не следует браться за решение ненаучных по своей природе или неправильно поставленных вопросов, а потребителю научных знаний, во избежание разочарования, не следует предъявлять к ней таких требований. Так, например, вопрос: «Почему мне нравится стихотворение Пушкина (Блока или Маяковского)?» — в таком виде не подлежит научному рассмотрению. Наука не призвана отвечать на все вопросы и связана определенной методикой.

Чтобы приведенные вопросы могли стать предметом науки, следует предварительно договориться, интересует ли нас этот вопрос в аспекте психологии личности, социальной психологии, истории литературных норм, читательских вкусов, критических оценок и тому подобное. После этого поставленный вопрос придется переформулировать на языке терминов соответствующей науки и решать доступными ей средствами. Конечно, полученные таким образом результаты могут показаться слишком узкими и специальными, но наука не может предложить ничего, кроме научной истины.

В настоящем пособии поэтический текст будет рассматриваться не во всем богатстве вызываемых им личных и общественных переживаний, то есть не во всей полноте своего культурного значения, а лишь с той, значительно более ограниченной точки зрения, которая доступна современной науке.

При этом настоящая работа имеет в виду литературоведческий анализ поэтического текста и все вопросы, выходящие за пределы литературоведческого анализа: проблемы социального функционирования текста, психологии читательского восприятия и т. п., при всей их очевидной важности, нами из рассмотрения исключаются. Не рассматриваем мы и вопросы создания и истори-

ческого функционирования текста. Предметом нашего внимания будет поэтический текст, взятый как отдельное, уже законченное и внутренне самостоятельное целое. Как изучать это целое с точки зрения его идейно-художественного единства? Есть ли научные методы, которые позволили бы сделать искусство предметом рассмотрения, не «убивая» его? Как построен текст и зачем он построен именно таким образом? — вот вопросы, на которые должна ответить предлагаемая книга.

Необходима еще одна существенная оговорка. Решение каждой научной проблемы определяется и методом исследования, и личностью ученого: его опытом, талантом, интуицией. В настоящей работе мы будем касаться лишь первой из этих составных частей научного творчества.

В гуманитарных науках часто приходится сталкиваться с утверждением, что точная методика работы, определенные правила анализа ограничивают творческие возможности исследователя. Позволительно спросить: «Неужели знание формул, наличие алгоритмов, по которым решается данная задача, делают математика более связанным и менее творчески активным, чем человека, не имеющего представления о формулах?» Формулы не отменяют индивидуального научного творчества, приводят к его экономии, освобождая от необходимости «изобретать велосипед», направляя мысль в область еще не решенного.

Современное литературоведение находится на пороге нового этапа. Это выражается во все растущем стремлении не столько к безапелляционным ответам, сколько к проверке правильности постановки вопросов. Литературоведение учится спрашивать — прежде оно спешило отвечать. Сейчас на первый план выдвигается не то, что составляет сокровищницу индивидуального опыта того или иного исследователя, что неотделимо от его личного опыта, вкусов, темперамента, а значительно более прозаическая, но зато и более строгая, типовая методика анализа. Доступная каждому литературоведу, она не заменяет личное научное творчество, а служит ему фундаментом.

Гончаров писал в свое время о цивилизации: «...что было недоступною роскошью для немногих, то, благодаря цивилизации, делается доступным для всех: на севере ананас стоит пять, десять рублей, здесь — грош: задача цивилизации — быстро переносить его на север и вогнать в пятак, чтобы вы и я лакомились им»[1]. Задача науки, в известной мере, аналогична: добиваясь определенных результатов, ученый вырабатывает и некоторые фиксированные методы анализа, исследовательские алгоритмы, которые делают его результат повторимым. То, что вчера делал гениальный хирург в

---

[1] И. А. Гончаров. Собр. соч. в восьми томах, т. 2. М., Гослитиздат, стр. 287.

уникальных условиях, завтра становится доступным для каждого врача. Именно сумма этого повторимого исследовательского опыта составляет научную методику.

* * *

Анализ художественного текста в принципе допускает несколько подходов: произведение искусства может изучаться как подсобный материал для рассмотрения исторических, социально-экономических или философских проблем, может быть источником сведений о быте, юридических или нравственных нормах той или иной эпохи и т. п. В каждом случае специфике научной проблемы будет соответствовать и присущая ей методика исследования.

В предлагаемой вниманию читателей книге предметом исследования будет художественный текст как таковой. Именно специфически художественное значение текста, делающее его способным выполнять определенную — эстетическую — функцию, будет предметом нашего внимания. Это определит и особенности нашего подхода.

В реальной жизни культуры тексты, как правило, полифункциональны: один и тот же текст выполняет не одну, а несколько (порой — много) функций. Так, средневековая икона, храмовое сооружение античной эпохи или периода европейского средневековья, Возрождения, периода барокко выполняют одновременно и религиозную, и эстетическую функцию, военные уставы и правительственные законодательные акты эпохи Петра I были одновременно документами юридическими и публицистическими, воззвания генералов Конвента, «Наука побеждать» Суворова, приказы по дивизии Михаила Орлова могут рассматриваться и как военно-исторические тексты, и как памятники публицистики, ораторского искусства, художественной прозы. В определенных условиях подобные совмещения функций оказываются не только частым, но и закономерным, необходимым явлением: для того чтобы текст мог выполнить свою функцию, он должен нести еще некоторую дополнительную. Так, в определенных условиях, для того чтобы икона могла восприниматься как религиозный текст и выполнить эту свою социальную функцию, она должна еще быть и произведением искусства. Возможна и обратная зависимость — для того чтобы восприниматься как произведение искусства, икона должна выполнять присущую ей религиозную функцию. Поэтому перенесение ее в музей (а в определенном смысле — и отсутствие религиозного чувства у зрителя) уже нарушает исторически присущий тексту эффект единства двух общественных функций.

Сказанное в наибольшей мере относится к литературе. Соединение художественной функции с магической, юридической, нравственной, философской, политической составляет неотъемлемую черту социального функционирования того или иного художественного

текста. При этом здесь чаще всего налицо двусторонняя связь: для того чтобы выполнить определенную художественную задачу, текст должен одновременно нести и нравственную, политическую, философскую, публицистическую функции. И наоборот: для того чтобы выполнить определенную, например, политическую роль, текст должен реализовывать и эстетическую функцию. Конечно, в ряде случаев реализуется только одна функция. Исследование того, какие пучки функций могут совмещаться в пределах одного текста, дало бы интересные показатели для построения типологии культуры. Так, например, в XVIII веке соединение художественной и моралистической функций было условием для эстетического восприятия текста, для Пушкина и Гоголя соединение этих двух функций в одном тексте делается запретным.

Колебания в границах понятия «художественный текст» продолжаются и в литературе новейшего периода. Большой интерес в этом отношении представляет мемуарная литература, которая то сама противопоставляет себя художественной прозе, «вымыслу», то начинает занимать в ее составе одно из ведущих мест. В равной мере это относится и к очерку с его специфической ролью в 1840, 1860 и 1950-е годы. Маяковский, составляя тексты для Окон РОСТА или стихотворные рекламы для ГУМа, вряд ли преследовал чисто поэтические цели (ср. «Приказ № 2 по армии искусств»). Однако для нас принадлежность этих текстов истории русской поэзии не может быть оспорена.

Относительность границ «художественного» и «нехудожественного» текста видна на примере истории документального кино.

Сложность, порой диффузность социального функционирования текстов естественно толкает исследователя на диффузность подхода к изучаемому объекту: представляется вполне закономерным не расчленять как объекты исследования то, что в жизни функционирует слитно. Однако против этого приходится решительно возражать. Для того чтобы понять сложное взаимодействие различных функций одного и того же текста, необходимо предварительно рассмотреть каждую из них в отдельности, исследовать те объективные признаки, которые позволяют данному тексту быть произведением искусства, памятником философской, юридической или иной формы общественной мысли. Такое аспектное рассмотрение текста не заменяет изучения всего богатства его связей, но должно предварять это последнее. Анализу взаимодействия общественных функций текста должно предшествовать их вычленение и описание, нарушение этой последовательности шло бы вразрез с элементарным требованием науки — восходить от простого к сложному.

Предлагаемая читателю работа посвящена именно этой, начальной стадии анализа художественного текста. Из всего богатства проблем, возникающих при анализе произведения искусства, мы

вычленяем одну, сравнительно более узкую — собственно эстетическую природу литературного произведения.

Однако мы вынуждены пойти и на еще большее сужение темы. К рассмотрению художественного произведения можно подойти с разных сторон. Представим себе, что мы изучаем стихотворение Пушкина «Я помню чудное мгновенье...». Характер нашего изучения будет различным в зависимости от того, что мы изберем в качестве объекта исследования, что будем считать границами того текста, изучение которого составит цель работы. Мы можем рассмотреть пушкинское стихотворение с точки зрения его внутренней структуры, можем считать текстом, подлежащим изучению, более общие совокупности, например, «лирика Пушкина периода михайловской ссылки», «лирика Пушкина», «русская любовная лирика 1820-х годов», «русская поэзия первой четверти XIX века» или же, расширяя тему не хронологически, а типологически, — «европейская поэзия 1820-х годов». В каждом из этих случаев в интересующем нас стихотворении раскроются различные аспекты. Этому будет соответствовать несколько типов исследований: монографическое изучение текста, исследование по истории национальной литературы, сравнительно-типологическое исследование и т. п. Таким образом, определена будет тема исследования и его границы, но не метод. В частности, и текст отдельного стихотворения, и искусство отдельной эпохи могут быть представлены в виде единой структуры, организованной по определенным, только ей присущим внутренним законам.

Перечисленные (далеко не полностью) аспекты изучения произведения составляют в своей совокупности полное описание художественной структуры произведения. Однако такое описание было бы настолько громоздким, что практически осуществить его в пределах одного исследовательского текста — задача мало реальная. Исследователь поневоле вынужден ограничивать себя, выбирая ту или иную сторону объекта изучения. Исходным будет такой подход, который ограничится рассмотрением текста произведения «от первого слова до последнего». Этот подход позволит выявить внутреннюю структуру произведения, природу его художественной организации, определенную — порой значительную — часть заключенной в тексте художественной информации. Конечно, такой подход, представляет необходимый, но все же начальный этап изучения произведения. Он не даст нам сведений о социальном функционировании текста, не раскроет истории его интерпретаций, места в последующей эволюции поэта и огромного числа иных вопросов. И тем не менее автор считает необходимым подчеркнуть, что, по его глубокому убеждению, указанный «монографический» анализ текста составляет необходимый и первый шаг в его изучении. Кроме того, в иерархии научных проблем такой анализ занимает

особое место — именно он, в первую очередь, отвечает на вопрос: почему данное произведение есть произведение искусства. Если на других уровнях исследования литературовед решает задачи, общие с теми, которые привлекают историка культуры, политических учений, философии, быта и т. п., то здесь он вполне самобытен, изучая органические проблемы словесного искусства.

Думается, что сказанное вполне оправдывает выделение проблемы монографического исследования отдельного текста, рассматриваемого в качестве художественного целого, как специальной темы книги. Постановка такой темы имеет и более специальное обоснование.

Советское литературоведение достигло определенных успехов, особенно в области истории литературы, в первую очередь — русской. Здесь накоплен обширный опыт исследовательской методики, и овладение ею, как показывает опыт, не встречает больших трудностей. Методика анализа внутренней структуры художественного текста разработана значительно хуже, несмотря на то, что и в этой области советская наука может указать на труды, ставшие классическими и получившие широкое признание.

* * *

Предлагаемая книга излагает принципы структурного анализа поэзии[1].

Существенным препятствием на пути к освоению по существу простых идей структурно-семиотического анализа для многих литературоведов может явиться терминология. История науки сложилась таким образом, что многие плодотворные идеи, касающиеся всех систем коммуникации между передающим и принимающим, впервые были высказаны в лингвистике. В силу этого обстоятельства, а также потому, что язык является главной коммуникативной системой в человеческом обществе и многие общие принципы проявляются в нем наиболее явно, а все вторичные моделирующие системы в той или иной мере испытывают его влияние, лингвистическая терминология занимает во всех науках семиотического цикла, в том числе и в структурной поэтике, особое место.

Если читатель захочет получить более подробные сведения относительно терминологии, принятой в современной структурной лингвистике и под ее влиянием проникшей в работы по семиотике, то полезным окажется обращение к справочникам: О. С. Ахманова. Словарь лингвистических терминов. М., 1966 (следует отметить, что к Словарю приложен составленный В. Ф. Беляевым справочник «Основная терминология метрики и поэтики», что

[1] См. также: Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., «Искусство», 1970, 384 стр.

делает его для наших целей особенно ценным); Й. Вахек. Лингвистический словарь пражской школы. М., 1964; Эрик Хэмп. Словарь американской лингвистической школы. М., 1960.

Задачи и методы структурного анализа поэтического текста

В основе структурного анализа лежит взгляд на литературное произведение как на органическое целое. Текст в этом анализе воспринимается не как механическая сумма составляющих его элементов, и «отдельность» этих элементов теряет абсолютный характер: каждый из них реализуется лишь в отношении к другим элементам и к структурному целому всего текста. В этом смысле структурный анализ противостоит атомарно-метафизической научной традиции позитивистских исследований XIX века и отвечает общему духу научных поисков нашего столетия. Не случайно структурные методы исследования завоевали себе место в самых различных областях научного знания: в лингвистике и геологии, палеонтологии и правоведении, химии и социологии. Внимание к математическим аспектам возникающих при этом проблем и создание теории структур как самостоятельной научной дисциплины свидетельствуют, что вопрос из сферы методологии отдельной дисциплины перешел в область теории научного знания в целом.

Однако так понятый структурный анализ не представляет собой чего-либо нового. Специфичность заключается в самом понимании целостности. Художественное произведение представляет собой некоторую реальность и в качестве таковой может члениться на части. Предположим, что мы имеем дело с некоторой частью текста. Допустим, что это строка из поэтического текста или живописное изображение головы человека. Теперь представим себе, что этот отрывок включен в некоторый более обширный текст. Соответственно один и тот же рисунок головы будет составлять одну из многочисленных деталей картины, верхнюю ее половину или заполнять собой (например, на эскизах) все полотно. Сопоставляя эти примеры, мы убедимся, что текстуально совпадающая деталь, входя в различные единства более общего характера, не равна самой себе.

Любопытные наблюдения в этом отношении дает восприятие кинокадра. Одно и то же изображение на пленке, но снятое разным планом (например, общим, средним или крупным), в зависимости от отношения заполненной части экрана к незаполненной и к рамке, в художественной конструкции киноленты будет выступать как р а з л и ч н ы е изображения (сама разница планов станет средством передачи художественных значений). Однако изменение

величины изображения, зависящее от размеров экрана, величины зала и других условий проката, новых художественных значений не создает. Таким образом, источником эстетического эффекта, художественной реальностью в данном случае будет размер не как некая абсолютная величина, равная сама себе вне каких-либо связей с художественным окружением, а отношение между деталью и границами кадра.

Это наблюдение можно расширить до некоторого общего закона. *Одно из основных свойств художественной реальности обнаружится, если мы поставим перед собой задачу отделить то, что входит в самую сущность произведения, без чего оно перестает быть самим собой, от признаков, порой очень существенных, но отделимых в такой мере, что при их изменении специфика произведения сохраняется и оно остается собой.* Так, например, мы без каких-либо колебаний отождествляем все издания романа «Евгений Онегин», независимо от их формата, шрифта, качества бумаги [1]. В ином отношении мы отождествляем все исполнительские трактовки музыкальной или театральной пьесы. Наконец, мы смотрим на нецветную репродукцию картины или гравюру с нее (до конца XIX века это был единственный способ репродуцирования живописи) и отождествляем ее, в определенных отношениях, с оригиналом (так, например, перерисовывание гравюр длительное время было основной формой обучения классическому искусству рисунка и композиции: исследователь, анализирующий расположение фигур на полотне, вполне может иллюстрировать текст нецветной репродукцией, отождествив ее в этом отношении с самой картиной). На старинной фреске царапины или пятна могут быть гораздо более заметны, нежели сам рисунок, но мы их «снимаем» в своем восприятии (или стремимся снять, наслаждение ими будет носить эстетский характер и явно вторично, оно возможно лишь как наслоение на восприятие, отделяющее текст от порчи). Таким образом, в реальность текста входит совсем не все, что материально ему присуще, если вкладывать в понятие материальности наивно-эмпирическое или позитивистское содержание. Реальность текста создается системой отношений, тем, что имеет значимые антитезы, то есть тем, что входит в структуру произведения.

Понятие структуры подразумевает, прежде всего, наличие системного единства. Отмечая это свойство, Клод Леви-Стросс писал: «Структура имеет системный характер. Соотношение состав-

---

[1] Подобное отождествление присуще нашему восприятию текста, но совсем не является общим законом. Так, в «Портрете Дориана Грея» О. Уальда разные книги в библиотеке героя — это книги с одинаковым наборным текстом и различным цветом бумаги. Во многих архаических обществах текст, вырезанный на камне или меди, относится к такому же тексту, не закрепленному подобным образом, как святой к профаническому, истинный — к ложному.

ляющих ее элементов таково, что изменение какого-либо из них влечет за собой изменение всех остальных»[1].

Вторым существенным следствием наблюдений, которые мы сделали выше, является *разграничение в изучаемом явлении структурных (системных) и внеструктурных элементов.* Структура всегда представляет собой модель. Поэтому она отличается от текста большей системностью, «правильностью», большей степенью абстрактности (вернее, тексту противостоит не единая абстрактная структура-модель, а иерархия структур, организованных по степени возрастания абстрактности). Текст же по отношению к структуре выступает как реализация или интерпретация ее на определенном уровне (так, «Гамлет» Шекспира в книге и на сцене, с одной точки зрения,— одно произведение, например, в антитезе «Гамлету» Сумарокова или «Макбету» Шекспира; с другой стороны же — это два различных уровня интерпретации единой структуры пьесы). Следовательно, текст также иерархичен. Эта *иерархичность внутренней организации также является существенным признаком структурности.*

Разграничение системы и текста (применительно к языку говорят о противопоставлении «языка» и «речи», подробнее об этом см. в следующей главе) имеет фундаментальное значение при изучении всех дисциплин структурного цикла. Не касаясь пока многих следствий, вытекающих из такого подхода, остановимся — в предварительном порядке — лишь на некоторых. Прежде всего, следует подчеркнуть, что противопоставление текста и системы имеет не абсолютный, а относительный и нередко чисто эвристический характер. Во-первых, в силу отмеченной уже иерархичности этих понятий одно и то же явление может выступать в одних связях как текст, а в других как система, дешифрующая тексты более низкого уровня. Так, евангельская притча или классицистическая басня представляют собой тексты, интерпретирующие некоторые общие религиозные или нравственные положения. Однако для людей, которые должны воспользоваться этими поучениями, они представляют модели, интерпретируемые на уровне житейской практики и поведения читателей.

Связанность понятий «текст» и «система» проявляется и в другом. Было бы заблуждением противопоставлять их, приписывая тексту признак реальности, а структуру рассматривая как умозрение, как нечто, существование чего значительно более проблематично. Структура существует, реализуясь в эмпирической данности текста, но не следует думать, что связь здесь однонаправлена и факт эмпирического существования и есть высший критерий при определении реальности. В эмпирическом мире мы все время отбрасываем, исключаем из нашего опыта определен-

---

[1] Claude Lévi—Strauss. Anthropologie structurale. Plon, 1958, p. 306.

ные факты. Шофер, наблюдающий уличное движение через ветровое стекло машины, замечает группу пешеходов, пересекающих улицу. Он мгновенно фиксирует скорость их движения и его направление, отмечает те признаки, которые позволяют ему предсказать характер поведения пешеходов на мостовой («дети», «пьяный», «слепой», «провинциал»), и не заметит (не должен замечать!) тех признаков, которые только отвлекут его внимание, не влияя на правильность выбора стратегии собственного поведения. Например, он должен тренировать себя не замечать цвет костюмов или волос, черты лиц. Между тем находящийся на той же улице и в то же время сыщик уголовной полиции и юный любитель прекрасного пола будут видеть совершенно иную реальность — каждый свою. Способность наблюдения в равной мере подразумевает умение и нечто замечать, и нечто не замечать. Эмпирическая реальность предстанет перед каждым из этих внимательных наблюдателей в особом облике. Корректор и поэт видят на одной и той же странице разное. Нельзя увидеть ни одного факта, если не существует системы их отбора, как нельзя дешифровать текст, не зная кода. Текст и структура взаимно обусловливают друг друга и обретают реальность только в этом взаимном соотношении.

Приведенный пример с улицей может нам пригодиться еще в одном отношении: его можно истолковать как присутствие в рамках одной и той же ситуации трех текстов (улица, заполненная народом и машинами, выступает в этом случае как текст), дешифруемых с помощью трех различных кодов. Однако мы можем истолковать ее как один текст, который допускает три различных способа декодирования. С таким случаем мы будем в дальнейшем сталкиваться достаточно часто. Не меньший интерес будет для нас представлять случай, когда одна и та же структура допускает воплощение ее в нескольких различных текстах.

Однако правильное понимание специфики структурных методов в гуманитарных науках требует выделения еще одной стороны вопроса. Не всякая структура служит средством хранения и передачи информации, но любое средство, служащее информации, является структурой. Таким образом, возникает вопрос о структурном изучении семиотических систем — систем, пользующихся знаками и служащих для передачи и хранения информации. Структурные методы присущи большинству современных наук. Применительно к гуманитарным правильнее было бы говорить о структурно-семиотических методах.

* * *

Рассматривая поэтический текст как особым образом организованную семиотическую структуру, мы, естественно, будем опираться на достижения предшествующей научной мысли.

При всем различии и разнообразии исходных научных принципов, обусловленных как соотнесенностью каждого исследовательского метода с определенным типом идеологии (и, шире, культуры), так и законами поступательного развития человеческих знаний, типологически возможны два подхода к изучению художественного произведения. Первое исходит из представления о том, что сущность искусства скрыта в самом тексте и каждое произведение ценно тем, что оно есть то, что оно есть. В этом случае внимание сосредоточивается на внутренних законах построения произведения искусства. Второй подход подразумевает взгляд на произведение как на часть, выражение чего-то более значительного, чем самый текст: личности поэта, психологического момента или общественной ситуации. В этом случае текст будет интересовать исследователя не сам по себе, а как материал для построения перечисленных выше моделей более абстрактного уровня.

В истории литературоведения каждая из этих тенденций знала периоды, когда именно ей приходилось решать наиболее актуальные научные задачи, и времена, когда, исчерпав отпущенные ей данным уровнем развития науки возможности, она уступала место противоположному направлению. Так, в XVIII веке наука о литературе, в первую очередь, была наукой о правилах внутреннего построения текста. И что бы ни говорили эстетики XIX столетия об антиисторизме, нормативности или метафизичности науки о литературе в восемнадцатом столетии, не следует забывать, что именно тогда были написаны «Поэтическое искусство» Буало, «Риторика» Ломоносова и «Гамбургская драматургия» Лессинга. Теоретикам XIX века суждения их предшественников об искусстве казались «мелочными» и слишком погруженными в технологию писательского мастерства. Однако не следует забывать, что именно в XVIII веке теория литературы, как никогда после, связана с критикой и живой литературной жизнью и что, сосредоточивая внимание на вопросе, как следует строить текст, теоретики XVIII века создавали огромный капитал художественной культуры, на основе которого фактически существовала европейская литература XIX столетия.

Теоретическая мысль последующей эпохи решительно отказалась видеть в произведении нечто самодовлеющее. В тексте искали выражения духа — истории, эпохи или какой-либо иной внеположенной ему сущности. И поскольку лежащая вне текста субстанция мыслилась как живая и бесконечная, а само произведение представало как не до конца адекватная ее одежда, «плен души в материальном выражении», конечный образ бесконечного, то задача читателя и исследователя (по-прежнему предполагалось, что это — одна задача, что исследователь — это квалифицированный читатель) — пробиться сквозь текст к лежащим за ним субстанциям. С этой точки зрения решающее значение приобретало

отношение текста к другим текстам, их складывание в единый подвижный поток или отношение текста к внележащей реальности, как бы ни понималась эта реальность: как развитие мировой души или борьба общественных сил. Взятый же сам по себе, текст не представлялся чем-то значительным, он был низведен на уровень «памятника».

В борьбе литературных мнений XX века, на которую общий характер эпохи наложил печать глубокого драматизма, неоднократно раздавались голоса об исконной порочности то одной, то другой из названных выше тенденций. При этом упускалось из виду, что каждая из этих тенденций отражает определенную сторону реальности изучаемого материала и что каждая из них на определенных этапах развития научной мысли выдвигала мощные и плодотворные концепции, а на других — эпигонские и доктринерские построения.

В силу ряда исторических причин конфликт между этими двумя тенденциями принял в XX веке особенно острый характер. Деградация академического литературоведения вызвала ответную реакцию в работах молодых литературоведов так называемой формальной школы («Московский лингвистический кружок» в Москве, ОПОЯЗ в Петрограде, критики и теоретики футуризма, позже — ЛЕФа). Исходным положением и основной заслугой этого направления было утверждение, что искусство не есть лишь подсобный материал для психологических или исторических штудий, а искусствоведение имеет собственный объект исследования. Декларируя самостоятельность объекта и исследовательской методики, формальная школа на первый план выдвигала проблему текста. Полагая, что этим они становятся на почву материализма, ее сторонники утверждали, что значение невозможно без материального субстрата — знака и зависит от его организации. Ими было высказано много блестящих догадок о знаковой природе художественного текста. Ряд положений формальной школы предвосхитил идеи структурного литературоведения и нашел подтверждение и интерпретацию в новейших идеях структурной лингвистики, семиотики и теории информации. Через Пражский лингвистический кружок и работы Р. Якобсона теория русской формальной школы оказала глубокое воздействие на мировое развитие гуманитарных наук.

Однако на ряд уязвимых мест в концепции формальной школы было указано уже в самом начале полемики, которая не замедлила разгореться вокруг работ молодых литературоведов. Критика формалистов прежде всего раздалась со стороны столпов символизма, занявших видные места в литературоведении начала 1920-х годов (В. Я. Брюсов и др.). Привыкшие видеть в тексте лишь внешний знак глубинных и скрытых смыслов, они не могли согласиться со сведением идеи к конструкции. Другие стороны формализма вызвали протест у исследователей, связанных с классической немецкой философией (Г. Шпет), которые видели в куль-

туре движение духа, а не сумму текстов. Наконец, социологическая критика 1920-х годов указала на имманентность литературоведческого анализа формалистов как на основной их недостаток. Если для формалистов объяснение текста сводилось к ответу на вопрос: «Как устроено?», то для социологов все определялось другим: «Чем обусловлено?».

Изложение драматической истории формальной школы вывело бы нас за рамки нашей непосредственной задачи. Следует, однако, отметить, что из рядов формальной школы вышли крупнейшие советские исследователи Б. М. Эйхенбаум, В. Б. Шкловский, Ю. Н. Тынянов, Б. В. Томашевский, что влияние ее принципов испытали Г. О. Винокур, Г. А. Гуковский, В. В. Гиппиус, П. А. Скафтымов, В. М. Жирмунский, М. М. Бахтин, В. В. Виноградов, В. Я. Пропп и многие другие ученые. Эволюция формальной школы была связана со стремлением преодолеть имманентность внутритекстового анализа и заменить метафизическое представление о «приеме» как основе искусства диалектическим понятием художественной функции. Здесь особо следует выделить труды Ю. Н. Тынянова. Переход формализма в функционализм отчетливо виден на примере замечательной чешской и словацкой школы литературоведения — в работах Я. Мукаржовского, Й. Грабака, М. Бакоша и других членов Пражского лингвистического кружка, а также тесно связанных с ним Н. С. Трубецкого и Р. Якобсона.

Однако, в полной мере отдавая должное идеям, выдвинутым теоретиками ОПОЯЗа, надо решительно возражать против часто высказываемой мысли о формализме как основном источнике структурализма или даже о тождестве этих двух научных направлений. Структурные идеи выкристаллизовывались как в работах формалистов, так и в трудах их противников. Если одни говорили о структуре текста, то другие исследовали структуру более широких — внетекстовых — единств: культуры, эпохи, гражданской истории. Невозможно включить в рамки формальной школы таких исследователей, как М. М. Бахтин, В. Я. Пропп, Г. А. Гуковский, В. М. Жирмунский, Д. С. Лихачев, В. В. Гиппиус, С. М. Эйзенштейн, равно как и Андрея Белого, Б. И. Ярхо, П. А. Флоренского и многих других. Между тем значение их трудов для развития структурализма — бесспорно.

Структурально-семиотическое литературоведение учитывает опыт всей предшествующей литературоведческой науки, однако, имеет свою специфику. Оно возникло в обстановке той научной революции, которой отмечена середина XX столетия, и органически связано с идеями и методикой структурной лингвистики, семиотики, теории информации и кибернетики.

Структурное литературоведение не представляет собой сложившегося и окончательно оформленного научного направления. По многим и весьма существенным проблемам нет необходимого

единства или даже научной ясности. Автор предлагаемой книги в полной мере понимает, что такое положение науки неизбежно добавит новые недостатки к тем, которые обусловлены его собственными недостатками как ученого. Однако он не ставит перед собой цели дать полное и систематическое изложение всех вопросов структурно-семиотического анализа текста. Он хотел бы ввести читателя в курс проблем и методов их решения, показать не столько конечные результаты, сколько возможные пути их достижения.

Язык как материал литературы

Особое место литературы в ряду других искусств в значительной мере определено специфическими чертами того материала, который она использует для воссоздания окружающей действительности. Не рассматривая всей сложной природы языка как общественного явления, остановимся на тех его сторонах, которые существенны для интересующего нас вопроса.

Язык — материал литературы. Из самого этого определения следует, что по отношению к литературе язык выступает как материальная субстанция, подобно краске в живописи, камню в скульптуре, звуку в музыке.

Однако сам характер материальности языка и материалов других искусств различен. Краска, камень и т. д. до того, как они попали в руки художника, социально индифферентны, стоят вне отношения к познанию действительности. Каждый из этих материалов имеет свою структуру, но она дана от природы и не соотносится с общественными (идеологическими) процессами. Язык в этом смысле представляет особый материал, отмеченный высокой социальной активностью еще до того, как к нему прикоснулась рука художника.

В науках семиотического цикла язык определяется как механизм знаковой коммуникации, служащий целям хранения и передачи информации. В основе любого языка лежит понятие з н а к а — значимого элемента данного языка. Знак обладает двуединой сущностью: будучи наделен определенным материальным выражением, которое составляет его формальную сторону, он имеет в пределах данного языка и определенное значение, составляющее его содержание. Так, для слова «орден» определенная последовательность фонем русского языка и некоторая морфо-грамматическая структура будут составлять его выражение, а лексическое, историко-культурное и прочие значения — содержание. Если же мы обратимся к самому ордену, например к ордену св. Георгия I степени, то орденские регалии — знак, звезда и лента — будут составлять выражение, а почести, сопряженные с этой наградой, соотношение его социальной ценности с другими орденами Российской империи, представление о заслугах, свидетельством которых является этот орден, составят его содержание.

Из этого можно сделать вывод, что знак — всегда замена. В процессе социального общения он выступает как заменитель некоторой представляемой им сущности. Отношение заменяющего к заменяемому, выражения к содержанию составляют семантику знака. Из того, что семантика — всегда некоторое отношение, вытекает, что содержание и выражение не могут быть тождественны, — для того чтобы акт коммуникации был возможен, выражение должно иметь иную природу, чем содержание. Однако отличие это может иметь различные степени. Если выражение и содержание не имеют ничего общего и отождествление их реализуется лишь в пределах данного языка (например, отождествление слова и обозначаемого им предмета), то такой знак называется условным. Слова — наиболее распространенный тип условных знаков. Если между содержанием и выражением существует определенное подобие — например соотношение местности и географической карты, лица и портрета, человека и фотографии, — знак называется изобразительным или иконическим.

Практическое различение условных и иконических знаков не вызывает никаких трудностей, теоретическое противопоставление необходимо для функционирования культуры как целостного коммуникационного организма. Однако следует иметь в виду, что понятие «сходства» знака и обозначаемого объекта отличается большой степенью условности и всегда принадлежит к постулатам данной культуры: рисунок приравнивает трехмерный объект двумерному изображению, с точки зрения топологии любой квадрат гомеоморфен любому кругу, сцена изображает комнату, но принимает как данность отсутствие стены с той стороны, с которой сидят зрители. Монолог актера выполняет функцию иконического знака потока мыслей героя, хотя о сходстве обозначаемого и обозначающего здесь можно говорить, лишь принимая во внимание всю систему условностей, то есть язык театра[1].

Знаки не существуют в языке как механическое скопление не связанных между собой самостоятельных сущностей — они образуют систему. Язык системен по своей сущности. Системность языка образуется наличием определенных правил, определяющих соотношение элементов между собой.

Язык — структура иерархическая. Он распадается на элементы разных уровней. Лингвистика, в частности, различает уровни фонем, морфем, лексики, словосочетаний, предложения, сверхфразовых единств (приводим самое грубое членение: в ряде случаев бывает необходимо выделить слоговой, интонационный и ряд других уровней). Каждый из уровней организован по определенной, имманентно ему присущей системе правил.

---

[1] См. подробнее: Б. Успенский, Ю. Лотман. Условность в искусстве. — Философская энциклопедия, т. 5. М., «Советская энциклопедия», 1970, стр. 287—288.

Язык организуется двумя структурными осями. С одной стороны, его элементы распределяются по разного рода эквивалентным классам типа: все падежи данного существительного, все синонимы данного слова, все предлоги данного языка и т. п. Строя какую-либо реальную фразу на данном языке, мы выбираем из каждого класса эквивалентностей одно необходимое нам слово или необходимую форму. Такая упорядоченность элементов языка называется парадигматической.

С другой стороны, для того чтобы выбранные нами языковые единицы образовали правильную, с точки зрения данного языка, цепочку, их надо построить определенным способом — согласовать слова между собой при помощи специальных морфем, согласовать синтагмы и пр. Такая упорядоченность языка будет называться синтагматической. Всякий языковый текст упорядочен по парадигматической и синтагматической осям.

На каком бы уровне мы ни рассматривали текст, мы обнаружим, что определенные его элементы будут повторяться, а другие — варьироваться. Так, рассматривая все тексты на русском языке, мы обнаружим постоянное повторение 32 букв русского алфавита, хотя начертания этих букв в шрифтах разного типа и в рукописных почерках различных лиц могут сильно различаться. Более того, в реальных текстах нам будут встречаться лишь варианты букв русского алфавита, а буквы как таковые будут представлять собой структурные инварианты — идеальные конструкты, которым приписаны значения тех или иных букв. Инвариант — значимая единица структуры, и сколько бы ни имел он вариантов в реальных текстах, все они будут иметь лишь одно — его — значение.

Сознавая это, мы сможем выделить в каждой коммуникационной системе аспект инвариантной ее структуры, которую вслед за Ф. де Соссюром называют языком, и вариативных ее реализаций в различных текстах, которые в той же научной традиции определяются как речь. Разделение плана языка и плана речи принадлежит к наиболее фундаментальным положениям современной лингвистики. Ему приблизительно соответствует в терминах теории информации противопоставление кода (язык) и сообщения (речь).

Большое значение для понимания соотношения языка (кода) и речи (сообщения), которое параллельно отношению «система — текст», имеет разделение языковых позиций говорящего и слушающего, на основе которых строятся имеющие принципиально отличный характер синтетические (порождающие или генеративные) и аналитические языковые модели[1].

[1] Данный, по неизбежности крайне неполный, перечень аспектов структуры языка ни в коей мере не претендует на глубину — он имеет целью лишь познакомить читателя с некоторыми терминами, которые ему будут встречаться

Все классы явлений, которые удовлетворяют данным выше определениям, квалифицируются в семиотике как языки. Из этого видно, что термин «язык» употребляется здесь в более широком, чем общепринятое, значении. В него входят:

1. Естественные языки — понятие, равнозначное термину «язык» в привычном его употреблении. Примеры естественных языков: русский, эстонский, французский, чешский и другие языки.

2. Искусственные языки — знаковые системы, созданные человеком и обслуживающие узко-специализированные сферы человеческой деятельности. К ним относятся все научные языки (система условных знаков и правил их употребления, например, знаков, принятых в алгебре или химии, с точки зрения семиотики — объект, равнозначный языку) и системы типа уличной сигнализации. Искусственные языки создаются на основе естественных в результате сознательного упрощения их механизма.

3. Вторичные моделирующие системы — семиотические системы, построенные на основе естественного языка, но имеющие более сложную структуру. Вторичные моделирующие системы; ритуал, все совокупности социальных и идеологических знаковых коммуникаций, искусство складываются в единое сложное семиотическое целое — культуру.

Отношение естественного языка и поэзии определяется сложностью соотношения первичных и вторичных языков в едином сложном целом данной культуры.

Специфичность естественного языка как материала искусства во многом определяет отличие поэзии (и шире — словесного искусства вообще) от других видов художественного творчества.

Языки народов мира не являются пассивными факторами в формировании культуры. С одной стороны, сами языки представляют собой продукты сложного многовекового культурного процесса. Поскольку огромный, непрерывный окружающий мир в языке предстает как дискретный и построенный, имеющий четкую структуру, соотнесенный с миром естественный язык становится его моделью, проекцией действительности на плоскость языка. А поскольку естественный язык — один из ведущих факторов национальной культуры, языковая модель мира становится

в дальнейшем изложении. Поскольку знание основных положений современного языкознания необходимо для понимания дальнейшего материала, мы советовали бы для первого знакомства обратиться к книгам: И. И. Ревзин, Ю. Ю. Розенцвейг. Основы общего и машинного перевода. М., «Высшая школа» (244 стр.); Ю. Д. Апресян. Идеи и методы современной структурной лингвистики. М., 1966. Указание на более специальную литературу см.: Структурное и прикладное языкознание. Библиографический указатель. М., 1965.

одним из факторов, регулирующих национальную картину мира. Формирующее воздействие национального языка на вторичные моделирующие системы — факт реальный и бесспорный[1]. Особенно существен он в поэзии[2].

Однако, с другой стороны, процесс образования поэзии на основе национальной языковой традиции сложен и противоречив. В свое время формальная школа выдвинула тезис о языке как материале, сопротивление которого преодолевает поэзия. В борьбе с этим положением родился взгляд на поэзию как автоматическую реализацию языковых законов, один из функциональных стилей языка. Б. В. Томашевский, полемизируя с одной из наиболее крайних точек зрения, утверждавшей, что все, что есть в поэзии, уже имеется в языке, отмечал, что в языке действительно есть все, что есть и в поэзии... кроме самой поэзии. Правда, в работах последних лет сам Б. В. Томашевский начал все более подчеркивать общность языковых и поэтических законов.

В настоящее время обе теории — и «борьбы с языком» и отрицания качественного своеобразия поэзии по отношению к естественному языку — представляются неизбежными крайностями раннего этапа науки.

Язык формирует вторичные системы. И это делает словесные искусства, бесспорно, наиболее богатыми по своим художественным возможностям. Однако не следует забывать, что именно с этой, выигрышной для художника, стороной языка связаны значительные специфические трудности.

Язык всей своей системой настолько тесно связан с жизнью, копирует ее, входит в нее, что человек перестает отличать предмет от названия, пласт действительности от пласта ее отражения в языке. Аналогичное положение имело место в кинематографе: то, что фотография тесно, автоматически связана с фотографируемым объектом, долгое время было препятствием для превращения кинематографа в искусство. Только после того, как в результате появления монтажа и подвижной камеры оказалось возможным один объект сфотографировать хотя бы двумя различными способами, а последовательность объектов в жизни перестала автоматически определять последовательность изображений ленты, кинематограф из копии действительности превратился в ее художественную модель. Кино получило свой язык.

Для того чтобы поэзия получила свой язык, созданный на основании естественного, но ему не равный, для того чтобы она

[1] Интересные примеры и ценные теоретические соображения см.: Б. А. Успенский. Влияние языка на религиозное сознание. — Труды по знаковым системам, т. III. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 236, 1969.

[2] О зависимости системы стихосложения от структуры языка см.: М. И. Лекомцева. О соотношении единиц метрической и фонологической систем языка. — Там же.

стала искусством, потребовалось много усилий. На заре словесного искусства возникало категорическое требование: язык литературы должен отличаться от обыденного, воспроизведение действительности средствами языка с художественной целью — от информационной. Так определилась необходимость поэзии.

Поэзия и проза

Общепринятыми аксиомами в теории литературы считаются утверждения, что обычная речь людей и речь художественной прозы — одно и то же и, вследствие этого, что проза по отношению к поэзии — явление первичное, предшествующее. Выдающийся знаток теории стиха Б. В. Томашевский, подытоживая свои многолетние разыскания в этой области, писал: «Предпосылкой суждений о языке является аксиома о том, что естественная форма организованной человеческой речи есть проза» [1].

Стиховая речь мыслится как нечто вторичное, более сложное по структуре. Зигмунд Черный предлагает такую лестницу перехода от простоты структуры к ее усложненности: «Утилитарная проза (научная, административная, военная, юридическая, торгово-промышленная, газетная и т. д.) — обычная проза — литературная проза — стихи в прозе — ритмическая проза — vers libre — вольные строфы — вольный стих — классический стих строгой обязательности» [2].

Мы постараемся показать, что на типологической лестнице от простоты к сложности — расположение жанров иное: разговорная речь — песня (текст+мотив) — «классическая поэзия» — художественная проза. Разумеется, схема эта весьма приблизительна, но невозможно согласиться с тем, что художественная проза представляет собой исторически исходную форму, однотипную разговорной нехудожественной речи (вопрос о vers libre будет оговорен отдельно).

На самом деле, соотношение иное: стихотворная речь (равно как и распев, пение) была первоначально единственно возможной речью словесного искусства. Этим достигалось «расподобление» языка художественной литературы, отделение его от обычной речи. И лишь затем начиналось «уподобление»: из этого — уже относительно резко «непохожего» — материала создавалась картина действительности, средствами человеческого языка строилась

---

[1] Б. В. Томашевский. Стих и язык. — IV Международный съезд славистов. Доклады. М., 1958, стр. 4. Перепечатано в книге: Б. В. Томашевский. Стих и язык. М. — Л., Гослитиздат, 1959, стр. 10. Той же точки зрения придерживается и М. Янакиев в очень интересной книге «Българско стихознание». София, «Наука и искусство», 1960, стр. 11.

[2] Zygmunt Czerny. Le vers français et son art structural. — В сб.: „Poetics, Poetyka, Поэтика." Warszawa, 1961, стр. 255.

модель-знак. Если язык по отношению к действительности выступал как некая воспроизводящая структура, то литература представляла собой структуру структур.

Структурный анализ исходит из того, что художественный прием — не материальный элемент текста, а отношение. Существует принципиальное различие между отсутствием рифмы в стихе, еще не подразумевающем возможности ее существования (например, античная поэзия, русский былинный стих и т. п.) или уже от нее отказавшемся, так что отсутствие рифмы входит в читательское ожидание, в эстетическую норму этого вида искусства (например, современный vers libre), с одной стороны, — и в стихе, включающем рифму в число характернейших признаков поэтического текста, — с другой. В первом случае отсутствие рифмы не является художественно значимым элементом, во втором — отсутствие рифмы есть присутствие не-рифмы, минус-рифма. В эпоху, когда читательское сознание, воспитанное на поэтической школе Жуковского, Батюшкова, молодого Пушкина, отождествляло романтическую поэтику с самим понятием поэзии, художественная система «Вновь я посетил...» производила впечатление не отсутствия «приемов», а максимальной их насыщенности. Но это были «минус-приемы», система последовательных и сознательных, читательски ощутимых отказов. В этом смысле в 1830 году поэтический текст, написанный по общепринятым нормам романтической поэтики, производил более «голое» впечатление, был в большей степени, чем пушкинский, лишен элементов художественной структуры.

Описательная поэтика похожа на наблюдателя, который только зафиксировал определенное жизненное явление (например, «голый человек»). Структурная поэтика всегда исходит из того, что наблюдаемый феномен — лишь одна из составляющих сложного целого. Она походит на наблюдателя, неизменно спрашивающего: «В какой ситуации?» Ясно, что голый человек в бане не равен голому человеку в общественном собрании. В первом случае отсутствие одежды — общий признак, он ничего не говорит о своеобразии данного человека. Развязанный галстук на балу — большая степень наготы, чем отсутствие одежды в бане. Статуя Аполлона в музее не выглядит голой, но попробуйте повязать ей на шею галстук, и она поразит вас своим неприличием.

Со структурной точки зрения, вещественный, набранный типографскими литерами текст теряет свое абсолютное, самодовлеющее значение как единственный объект художественного анализа. Следует решительно отказаться от представления о том, что текст и художественное произведение — одно и то же. Текст — один из компонентов художественного произведения, конечно, крайне существенный компонент, без которого существование художественного произведения невозможно. Но художественный эффект в целом

возникает из сопоставлений текста со сложным комплексом жизненных и идейно-эстетических представлений.

В свете сказанного и представляется возможным определить историческое соотношение поэзии и прозы [1].

Прежде всего, следует отметить, что многочисленные нестихотворные жанры в фольклоре и русской средневековой литературе в принципе отличаются от прозы XIX столетия. Употребление в данном случае общих терминов — лишь результат диффузности понятий в нашей науке.

Это — жанры, которые не противостоят поэзии, поскольку развиваются до ее возникновения. Они не образовывали с поэзией контрастной двуединой пары и воспринимались вне связи с ней. Стихотворные жанры фольклора не противостоят прозаическим жанрам, а просто с ними не соотносятся, поскольку воспринимаются не как две разновидности одного искусства, а как разные искусства — песенное и разговорное. Совершенно отлично от прозы XIX века, ввиду отсутствия соотнесенности с поэзией, отношение фольклорных и средневековых «прозаических» жанров к разговорной речи. Проза XIX века противопоставлена поэтической речи, воспринимаемой как «условная», «неестественная», и движется к разговорной стихии. Процесс этот — лишь одна из сторон эстетики, подразумевающей, что сходство с жизнью, движение к действительности — цель искусства.

«Проза» в фольклоре и средневековой литературе живет по иным законам: она только что родилась из недр общеразговорной стихии и стремится от нее отделиться. На этой стадии развития литературы рассказ о действительности еще не воспринимается как искусство. Так, летопись не переживалась читателями и летописцами как художественный текст, в нашем наполнении этого понятия.

Структурные элементы: архаизация языка в житийной литературе, фантастическая необычность сюжета волшебной сказки, подчеркнутая условность повествовательных приемов, строгое следование жанровому ритуалу — создают облик стиля, сознательно ориентированного на отличие от стихии «обычного языка».

Не касаясь сложного вопроса о месте прозы в литературе XVIII — начала XIX века, отметим лишь, что, каково бы ни было реальное положение вещей, литературная теория той эпохи третировала роман и другие прозаические жанры как низшие разновидности искусства. Проза все еще то сливалась с философской и политической публицистикой, воспринимаясь как жанр, выходящий

---

[1] Мы используем в данном случае материал истории русской литературы, но в принципе нас интересует сейчас не специфика национально-литературного развития и даже не историческая его типология, а теоретический вопрос соотнесения поэзии и прозы.

за пределы изящной словесности[1], то считалась чтивом, рассчитанным на нетребовательного и эстетически невоспитанного читателя.

Проза в современном значении слова возникает в русской литературе с Пушкина. Она соединяет одновременно представление об искусстве высоком и о не-поэзии. За этим стоит эстетика «жизни действительной» с ее убеждением, что источник поэзии — реальность. Таким образом, эстетическое восприятие прозы оказалось возможным лишь на фоне поэтической культуры. Проза — явление более позднее, чем поэзия, возникшее в эпоху хронологически более зрелого эстетического сознания. Именно потому, что проза эстетически вторична по отношению к поэзии и воспринимается на ее фоне, писатель может смело сближать стиль прозаического художественного повествования с разговорной речью, не боясь, что читатель утратит чувство того, что имеет дело не с действительностью, а с ее воссозданием. Таким образом, несмотря на кажущуюся простоту и близость к обычной речи, проза эстетически сложнее поэзии, а ее простота вторична. Разговорная речь действительно равняется тексту, художественная проза = текст + «минус-приемы» поэтически условной речи. И снова приходится заметить, что в данном случае прозаическое литературное произведение не равно тексту: текст — лишь одна из образующих сложной художественной структуры.

В дальнейшем возможно складывание художественных нормативов, позволяющих воспринимать прозу как самостоятельное художественное образование — вне соотношения ее с поэтической культурой. В определенные моменты литературного развития складывается даже обратное отношение: поэзия начинает восприниматься на фоне прозы, которая выполняет роль нормы художественного текста.

В связи с этим уместно отметить, что в свете структурного анализа художественная простота раскрывается как нечто противоположное примитивности. Отнюдь не любовь к парадоксам заставляет утверждать, что художественная простота сложнее, чем художественная сложность, ибо возникает как упрощение последней и на ее фоне. Таким образом, анализ художественных структур словесного искусства естественно начинать с поэзии как наиболее элементарной системы, как системы, чьи элементы в значительной мере получают выражение в тексте, а не реализуются в качестве «минус-приемов». При анализе поэтического произведения внетекстовые связи и отношения играют меньшую роль, чем в прозе.

---

[1] Показательно, что критика пушкинской эпохи высшими достижениями прозы начала 1820-х годов считала «Историю государства российского» Карамзина, «Опыт теории налогов» Н. Тургенева и «Опыт теории партизанского действия» Д. Давыдова.

Исследовательский путь от поэзии к прозе как более сложной структуре повторяет историческое движение реального литературного процесса, который дает нам сначала поэтическую структуру, заполняющую собой весь объем понятия «словесное искусство» и контрастно соотнесенную (по принципу выделения) с фоном, куда входят разговорная и все виды письменной нехудожественной (с точки зрения человека той поры) речи.

Следующим этапом является вытеснение поэзии прозой. Проза стремится стать синонимом понятия литературы и проецируется на два фона: поэзию предшествующего периода — по принципу контраста — и «обычную» нехудожественную речь в качестве предела, к которому стремится (не сливаясь с ней) структура литературного произведения.

В дальнейшем поэзия и проза выступают как две самостоятельные, но соотнесенные художественные системы. Понятие простоты в искусстве значительно более всеобъемлюще, чем понятие прозы. Оно шире даже, чем такое литературоведческое обобщение, как «реализм». Определение простоты произведения искусства представляет большие трудности. И все же в рабочем порядке оно необходимо для выявления специфики прозы. При этом весьма существенна оценочная сторона вопроса.

Необходимо отметить, что представление о простоте как синониме художественного достоинства появилось в искусстве весьма поздно. Произведения древнерусской литературы, поражающие нас своей простотой, совсем не казались такими современникам. Кирилл Туровский считал, что «летописцы и песнотворцы» «прислушиваются к рассказам» обычных людей, чтобы пересказать их потом «в изящной речи» и «возвеличить похвалами» [1], а Даниил Заточник так изображает процесс художественного творчества: «Вострубим убо братие, аки в златокованную трубу, в разум ума своего и начнем бити в сребреные арганы во известие мудрости, и ударим в бубны ума своего» [2]. Представление об «украшенности» как необходимом знаке того, чтобы искусство воспринималось именно как искусство (как нечто «сделанное» — модель), присуще многим исторически ранним художественным методам. Это же применимо и к истории возрастного развития: для ребенка «красиво» и «украшено» почти всегда совпадает. Ту же черту можно отметить и в современном эстетически неразвитом «взрослом» вкусе, который всегда рассматривает красоту и пышность как синонимы. (Из сказанного, конечно, нельзя вывести обратного силлогизма о том, что всякая пышность уже сама по себе — свидетельство эстетической невоспитанности.)

---

[1] «Творения 〈...〉 Кирилла Туровского». Киев, 1880, стр. 60.

[2] Слово Даниила Заточника по редакциям XII и XIII веков и их переделкам. Л., Изд. АН СССР, 1932, стр. 7.

Понимание простоты как эстетической ценности приходит на следующем этапе и неизменно связано с отказом от украшенности. Ощущение простоты искусства возможно лишь на фоне искусства «украшенного», память о котором присутствует в сознании зрителя-слушателя. Для того чтобы простое воспринималось именно как простое, а не как примитивное, нужно, чтобы оно было упрощенным, то есть чтобы художник сознательно не употреблял определенные элементы построения, а зритель-слушатель проецировал его текст на фон, в котором эти «приемы» были бы реализованы. Таким образом, если «украшенная» («сложная») структура реализуется главным образом в тексте, то «простая» — в значительной степени за его пределами, воспринимаясь как система «минус-приемов», нематериализованных отношений (эта «нематериализованная» часть вполне реальна и в философском, а не бытовом значении слова — вполне материальна, входит в материю структуры произведения). Следовательно, в структурном отношении простота — явление значительно более сложное, чем «украшенность». В том, что сказанное — не парадокс, а истина, убедится каждый, кто, например, займется анализом прозы Марлинского или Гюго, с одной стороны, и Чехова и Мопассана — с другой. (В данном случае речь идет не о сравнительном художественном качестве, а о том, что изучить художественную природу произведения в первом случае, конечно, значительно легче.)

Но отсюда же вытекает и то, что понятие «простоты», типологически вторичное, исторически очень подвижно, зависит от системы, на которую проецируется. Понятно, например, что мы, невольно проецируя творчество Пушкина на уже известную нам реалистическую традицию от Гоголя до Чехова, воспринимаем «простоту» Пушкина иначе, чем его современники.

Для того чтобы ввести понятие простоты в определенные измеримые границы, придется определить еще один, тоже внетекстовой, компонент. Если в свете сказанного выше простота выступает как «не-сложность» — *отказ* от выполнения определенных принципов («простота ←→ сложность» — двуединая оппозиционная пара), то вместе с тем создание «простого произведения» (как и всякого другого) есть одновременно стремление к *выполнению* некоторых принципов (реализация замысла может рассматриваться как интерпретация определенной абстрактной модели моделью более конкретного уровня). Вне учета отношения текста художественного произведения к этой идеальной модели простоты (куда войдут и такие понятия, как, например, «граница возможностей искусства») сущность его останется непонятной. Не только «простота» неореалистического итальянского фильма, но и «простота» некрасовского метода была бы, вероятно, для Пушкина вне пределов искусства.

Из сказанного ясно, что искусственно моделировать «сложные» формы искусства будет значительно более просто, чем простые.

В истории литературы параллель между прозой и художественной простотой проводилась неоднократно.

«Точность и краткость — вот первые достоинства прозы, — писал Пушкин, критикуя школу Карамзина. — Она (проза. — *Ю. Л.*) требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат»[1].

Белинский, определивший в «Литературных мечтаниях» господство школы Карамзина как «век фразеологии», в обзоре «Русская литература в 1842 г.» прямо поставил знак равенства между терминами «проза», «богатство содержания» и понятием художественного реализма.

«И что бы, вы думали, убило наш добрый и невинный романтизм ⟨...⟩? Проза! Да, проза, проза и проза ⟨...⟩. Мы под «стихами» разумеем здесь не одни размеренные и заостренные рифмою строчки ⟨...⟩ Так, например, «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан» Пушкина — настоящие стихи; «Онегин», «Цыганы», «Полтава», «Борис Годунов» — уже переход к прозе, а такие поэмы, как «Сальери и Моцарт», «Скупой Рыцарь», «Русалка», «Галуб», «Каменный гость», — уже чистая беспримесная проза, где уже совсем нет стихов, хотя эти поэмы писаны и стихами ⟨...⟩ мы под «прозою» разумеем богатство внутреннего поэтического содержания, мужественную зрелость и крепость мысли, сосредоточенную в самой себе силу чувства, верный такт действительности»[2].

Сказанное Пушкиным и Белинским нельзя отнести к числу случайных сцеплений понятий — оно отражает основу эстетического переживания прозы. Понятие простоты бесконечно шире понятия прозы, но возвести прозу в ранг художественных явлений оказалось возможным только тогда, когда выработалось представление о простоте как основе художественного достоинства. Исторически и социально обусловленное понятие простоты сделало возможным создание моделей действительности в искусстве, определенные элементы которых реализовывались как «минус-приемы».

Художественная проза возникла на фоне определенной поэтической системы как ее отрицание.

Подобное понимание отношения поэзии и прозы позволяет диалектически взглянуть на проблему границы этих явлений и эстетическую природу пограничных форм типа vers libre. Здесь

---

[1] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI. М., Изд. АН СССР, стр. 19.

[2] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI. М., Изд. АН СССР, 1955, стр. 523.

складывается любопытный парадокс. Взгляд на поэзию и прозу как на некие самостоятельные конструкции, которые могут быть описаны без взаимной соотнесенности («поэзия — ритмически организованная речь, проза — обычная речь»), неожиданно приводит к невозможности разграничить эти явления. Сталкиваясь с обилием промежуточных форм, исследователь вынужден заключить, что определенной границы между стихами и прозой провести, вообще, невозможно. Б. В. Томашевский писал: «Естественнее и плодотворнее рассматривать стих и прозу не как две области с твердой границей, а как два полюса, два центра тяготения, вокруг которых исторически расположились реальные факты 〈...〉 Законно говорить о более или менее прозаичных, более или менее стихотворных явлениях». И далее: «А так как разные люди обладают различной степенью восприимчивости к отдельным проблемам стиха и прозы, то их утверждения: «это стих», «нет, это рифмованная проза» — вовсе не так противоречат друг другу, как кажется самим спорщикам.

Из всего этого можно сделать вывод: для решения основного вопроса об отличии стиха от прозы плодотворнее изучать не пограничные явления и определять их не путем установления такой границы, быть может, мнимой; в первую очередь следует обратиться к самым типичным, наиболее выраженным формам стиха и прозы»[1].

Приблизительно на той же точке зрения стоит и Борис Унбегаун[2]. Исходя из представления о том, что стих — это упорядоченная, организованная, то есть «несвободная речь», он объявляет само понятие vers libre логической антиномией. К этой же точке зрения присоединяется и М. Янакиев: «Свободный стих» (vers libre) не может быть предметом стиховедения, поскольку ничем не отличается от общей речи. С другой стороны, стиховеденью следует заниматься и наибездарнейшим «несвободным стихом». М. Янакиев считает, что таким образом может быть вскрыта «пусть неумелая, но осязаемая, материальная стиховая организация»[3]. Цитируя стихотворение Елизаветы Багряной «Клоун говорит», автор заключает: «Общее впечатление как от художественной прозы 〈...〉 Рифмованное созвучие *местата* ~ *земята* недостаточно, чтобы превратить текст в «стих». И в обыкновенной прозе время от времени встречаются подобные созвучия»[4]. Но подобная трактовка «осязаемой, материальной стиховой организации» оказывается в достаточной степени узкой. Она рас-

---

[1] Б. В. Томашевский. Стих и язык. — IV Международный съезд славистов. Доклады. М., 1958, стр. 7—8.
[2] B. Unbegaun. La versification russe. Paris, 1958.
[3] М. Янакиев. Българско стихознание. София, «Наука и искусство», 1960, стр. 10.
[4] Там же, стр. 214.

сматривает только текст, понимаемый, как «все, что написано». Отсутствие элемента в том случае, когда он в данной структуре невозможен и не ожидается, приравнивается к изъятию ожидаемого элемента, отказ от четкой ритмичности в эпоху до возникновения стиховой системы — к отказу от нее после. Элемент берется вне структуры и функции, знак — вне фона. Если подходить так, то vers libre, действительно, можно приравнять к прозе.

Значительно более диалектической представляется точка зрения Й. Грабака в его статье «Замечания о соотношении стиха и прозы, особенно в так называемых переходных формах». Й. Грабак исходит из представления о прозе и стихах как об оппозиционном структурном двучлене (впрочем, следовало бы оговориться, что подобное соотношение существует отнюдь не всегда, равно как не всегда можно провести разделение между структурой обычной речи и художественной прозой, чего Грабак не делает). Хотя Й. Грабак, как будто отдавая дань традиционной формулировке, пишет о прозе как о речи, «которая связана только грамматическими нормами» [1], однако далее он исходит из того, что современное эстетическое переживание прозы и поэзии взаимно проецируются и, следовательно, невозможно не учитывать внетекстовых элементов эстетической конструкции. Совершенно по-иному ставит Й. Грабак вопрос о границе между прозой и поэзией. Считая, что в сознании читателя структура поэзии и структура прозы резко разделены, он пишет «о случаях, когда граница не только не ликвидируется, но, наоборот, приобретает наибольшую актуальность» [2]. И далее: «Чем менее в стихотворной форме элементов, которые отличают стихи от прозы, тем более ясно следует различать, что дело идет не о прозе, а именно о стихах. С другой стороны, в произведениях, написанных свободным стихом, некоторые отдельные стихи, изолированные и вырванные из контекста, могут восприниматься как проза» [3]. Именно вследствие этого граница, существующая между свободным стихом и прозой, должна быть резко различима, и именно поэтому свободный стих требует особого графического построения, чтобы быть понятым как форма стиховой речи.

Таким образом, метафизическое понятие «прием» заменяется диалектическим — «структурный элемент и его функция». А представление о границе стиха и прозы начинает связываться не только с позитивными, но и с негативными элементами структуры.

Современная молекулярная физика знает понятие «дырки», которое совсем не равнозначно простому отсутствию материи.

---

[1] Josef Hrábak. Remarque sur les corrélations entre le vers et la prose, surtout sur les soi-disant formes de transition. — В сб.: «Poetics, Poetyka, Поэтика». Warszawa, 1966.

[2] Там же, стр. 245.

[3] См.: Josef Hrábak. Úvod do teorie verse. Praha, 1970, стр. 7 и сл.

Это — отсутствие материи в структурном положении, подразумевающем ее присутствие. В этих условиях «дырка» ведет себя настолько материально, что можно измерить ее вес, — разумеется, в отрицательных величинах. И физики закономерно говорят о «тяжелых» и «легких» дырках. С аналогичными явлениями приходится считаться и стиховеду. А из этого следует, что понятие «текст» для литературоведа оказывается значительно более сложным, чем для лингвиста. Если приравнивать его понятию «реальная данность художественного произведения», то необходимо учитывать и «минус-приемы» — «тяжелые» и «легкие дырки» художественной структуры.

Чтобы в дальнейшем не слишком отходить от привычной терминологии, мы будем понимать под текстом нечто более привычное — всю сумму структурных отношений, нашедших лингвистическое выражение (формула «нашедших графическое выражение» не подходит, так как не покрывает понятия текста в фольклоре). Однако при таком подходе нам придется, наряду с внутритекстовыми конструкциями и отношениями, выделить внетекстовые как особый предмет исследования. Внетекстовая часть художественной структуры составляет вполне реальный (иногда очень значительный) компонент художественного целого. Конечно, она отличается большей зыбкостью, чем текстовая, более подвижна. Ясно, например, что для людей, изучавших Маяковского со школьной скамьи и принимающих его стих за эстетическую норму, внетекстовая часть его произведений представляется совсем в ином виде, чем самому автору и его первым слушателям. Текст (в узком смысле) и для современного читателя стихов Маяковского вдвинут в сложные общие структуры, внетекстовая часть его произведения существует и для современного слушателя. Но она во многом уже иная. Внетекстовые связи имеют много субъективного, вплоть до индивидуально-личного, почти не поддающегося анализу современными средствами литературоведения. Но эти связи имеют и свое закономерное, исторически и социально обусловленное, и в своей структурной совокупности вполне могут уже сейчас быть предметом рассмотрения.

Мы будем в дальнейшем рассматривать внетекстовые связи лишь частично — в их отношении к тексту. Залогом научного успеха при этом явится строгое разграничение уровней и поиски четких критериев границ доступного современному научному анализу.

Свидетельством в пользу большей сложности прозы, сравнительно со стихами, является вопрос о трудности построения порождающих моделей[1]. Совершенно ясно, что стиховая модель будет

[1] Порождающая модель — правила, соблюдение которых позволяет строить правильные тексты на данном языке. Построение порождающих правил в поэтике — одна из дискуссионных проблем современной науки.

отличаться большей сложностью, чем общеязыковая (вторая войдет в первую), но не менее ясно, что моделировать художественный прозаический текст — задача несравненно более трудная, чем моделировать стихотворный.

Й. Грабак бесспорно прав, когда, наряду с другими стиховедами, например Б. В. Томашевским, подчеркивает значение графики для различения стихов и прозы. Графика выступает здесь не как техническое средство закрепления текста, а как сигнал структурной природы, следуя которому наше сознание «вдвигает» предлагаемый ему текст в определенную внетекстовую структуру. Можно лишь присоединиться к Й. Грабаку, когда он пишет: «Могут возразить, например, что П. Фор или М. Горький писали некоторые из своих стихов сплошь (in continuo), но в этих случаях дело шло о стихах традиционной и стабильной формы, о стихах, заключающих произносимые ритмические элементы, что исключало возможность смешения с прозой» [1].

Природа поэзии

Итак, когда спрашивают: «Зачем нужна поэзия, если можно говорить простой прозой?» — то неверна уже сама постановка вопроса. Проза не проще, а сложнее поэзии. Зато возникает вопрос: зачем определенную информацию следует передавать средствами художественной речи? Этот же вопрос можно поставить и иначе. Если оставить в стороне другие аспекты природы искусства и говорить лишь о передаче информации, то имеет ли художественная речь некое своеобразие сравнительно с обычным языком?

Современное стиховедение представляет собой весьма разработанную область науки о литературе. Нельзя не отметить, что в основе многочисленных стиховедческих трудов, получивших международное признание, лежат исследования русской школы стиховедов, ведущей свое начало от А. Белого и В. Я. Брюсова и давшей таких ученых, как Б. В. Томашевский, Б. М. Эйхенбаум, Р. О. Якобсон, В. М. Жирмунский, Ю. Н. Тынянов, М. П. Штокмар, Л. И. Тимофеев, С. М. Бонди, Г. А. Шенгели.

Традиция эта получила широкое международное развитие в трудах зарубежных ученых, в первую очередь в славянских странах — К. Тарановского, Й. Левого, М. — Р. Майеновой, Л. Пщеловской, А. Вержбицкой, И. Ворончака, З. Копчиньской и др. [2].

---

[1] Josef Hrábak. Úvod do teorie verse. Praha, 1958, стр. 245.

[2] M. Kride. Wstęp do badan nad dzielom literackim. Wilno, 1936; Teoria badan literackich w Polsce, Opracowal H. Markiewicz. Kraków, 1960, I—II; Endre Bojtár. L'école «integraliste» polonaise. Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, XII. 1970, № 1—2.

Последнее десятилетие принесло новую активизацию стиховедческих штудий в Советском Союзе. Появились статьи А. Квятковского, В. Е. Холшевникова, П. А. Руднева, Я. Пыльдмяэ и др. Разыскания группы акад. А. Н. Колмогорова (А. Н. Кондратов, А. А. Прохоров и др.) обогатили науку рядом точных описаний метро-ритмических структур отдельных поэтов. Особенно следует выделить отличающиеся широкой семиотической перспективой работы М. Л. Гаспарова.

То, что исследование стиха, в первую очередь на низших уровнях, продвинулось столь значительно, нельзя считать случайностью. Именно эти уровни в силу отчетливой дискретности единиц, их формального характера и возможности оперировать большими для литературоведения цифрами оказались удобным полем для применения статистических методов с их хорошо разработанным математическим аппаратом. Привлечение широкого статистического материала позволило создать такие труды, как классическое исследование К. Тарановского о русских двусложных размерах [1], а применение точного математического аппарата позволило построить убедительные модели наиболее сложных ритмических структур, присущих поэзии XX века [2].

Однако переход к следующей стадии, например опыты создания частотных словарей поэзии, убедительно показал, что при переходе к материалу высоких уровней — при резком увеличении семантичности элементов и сокращении их количества — возникает необходимость дополнения статистических методов структурными.

Дальнейшее движение вперед науки о стихе требует разработки общих проблем структуры поэтического произведения. Таким образом заполнится пустота между изучением низших стиховых уровней и также весьма разработанной проблематикой истории литературы.

Наука начинается с того, что мы, вглядываясь в привычное и, казалось бы, понятное, неожиданно открываем в нем странное и необъяснимое. Возникает вопрос, ответом на который и призвана явиться та или иная концепция. Исходным пунктом изучения стиха является сознание парадоксальности поэзии как таковой. Если бы существование поэзии не было бесспорно установленным фактом, можно было бы с достаточной степенью убедительности показать, что ее не может быть.

Исходный парадокс поэзии состоит в следующем: известно, что всякий естественный язык не представляет собой свободного от правил, то есть беспорядочного, сочетания составляющих его эле-

---

[1] Кирил Тарановски. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.

[2] См., например: М. Л. Гаспаров. Акцентный стих раннего Маяковского. Труды по знаковым системам. — Уч. зап. Тартуского ун-та, вып. 198, 1967. Вяч. Вс. Иванов. Ритм поэмы Маяковского «Человек». — В сб.: «Poetics, Poetyka, Поэтика», II. Warszawa, 1966.

ментов. На их сочетаемость накладываются определенные ограничения, которые и составляют правила данного языка. Без подобных ограничений язык не может служить коммуникационным целям. Однако одновременно рост накладываемых на язык ограничений, как известно, сопровождается падением его информативности.

Поэтический текст подчиняется всем правилам данного языка. Однако на него накладываются новые, дополнительные по отношению к языку, ограничения: требование соблюдать определенные метро-ритмические нормы, организованность на фонологическом, рифмовом, лексическом и идейно-композиционном уровнях. Все это делает поэтический текст значительно более «несвободным», чем обычная разговорная речь. Известно, что «из песни слова не выкинешь». Казалось бы, это должно привести к чудовищному росту избыточности в поэтическом тексте[1], а информационность его должна при этом резко снижаться. Если смотреть на поэзию как на обычный текст с наложенными на него дополнительными ограничениями (а с определенной точки зрения такое определение представляется вполне убедительным) или же, перефразируя ту же мысль в житейски упрощенном виде, считать, что поэт выражает те же мысли, что и обычные носители речи, накладывая на нее некоторые внешние украшения, то поэзия с очевидностью делается не только ненужной, но и невозможной — она превращается в текст с бесконечно растущей избыточностью и столь же резко сокращающейся информативностью.

Однако опыты показывают противоположное. Венгерский ученый Иван Фонодь, проводивший специальные эксперименты, пишет: «Несмотря на метр и рифму, в стихотворении Эндре Ади 60% фонем надо было подсказывать, в опыте с газетной статьей — лишь 33%. В стихотворении лишь 40 звуков из ста, а в газетной передовице — 67 оказались избыточными, лишенными информации. Еще выше была избыточность в беседе двух юных девушек. Здесь достаточно было 29 звуков для того, чтобы угадать остальные 71»[2].

Приведенные здесь данные согласуются и с непосредственным читательским чувством — мы ведь замечаем, что небольшое по объему стихотворение может вместить информацию, недоступную для толстых томов нехудожественного текста[3].

---

[1] Избыточность — возможность предсказания последующих элементов текста, обусловленная ограничениями, накладываемыми на данный тип языка. Чем выше избыточность, тем меньше информативность текста.

[2] Ivan Fónagy. Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung. — В сб.: «Poetics, Poetyka, Поэтика». Warszawa, 1961, стр. 592.

[3] Проделанные нами эксперименты не только подтвердили данные венгерского ученого, но и показали, что стихи, интуитивно ощущаемые данным информантом как хорошие, угадываются с бо́льшим трудом, то есть имеют для него низкую избыточность. В плохих же стихах она резко растет. Это позволяет ввести объективные критерии в область, которая была наиболее трудной для анализа и традиционно покрывалась формулой: «О вкусах не спорят»,

Итак, информативность текста в поэзии растет, что на первый взгляд расходится с основными положениями теории информации.

Решить эту проблему, понять, в чем источник культурной значимости поэзии, — значит ответить на основные вопросы теории поэтического текста. Каким образом наложение на текст дополнительных — поэтических — ограничений приводит не к уменьшению, а к резкому росту возможностей новых значимых сочетаний элементов внутри текста?

Попыткой ответа на этот вопрос является вся предлагаемая читателю книга. Забегая вперед, можно сказать, что в не-поэзии мы выделяем:

1. Структурно-значимые элементы, относящиеся к языку, и их варианты, расположенные на уровне речи. Эти последние собственного значения не имеют и обретают его лишь в результате соотнесения с определенными инвариантными единицами языкового уровня.

2. В пределах языкового уровня различаются элементы, имеющие семантическое значение, то есть соотнесенные с какой-либо внеязыковой реальностью, и формальные, то есть имеющие только внутриязыковое (например, грамматическое) значение.

Переходя к поэзии, мы обнаруживаем, что:

1. Любые элементы речевого уровня могут возводиться в ранг значимых.

2. Любые элементы, являющиеся в языке формальными, могут приобретать в поэзии семантический характер, получая дополнительные значения.

Таким образом, некоторые дополнительные, наложенные на текст, ограничения заставляют нас воспринимать его как поэзию. А стоит нам отнести данный текст к поэтическим, как количество значимых элементов в нем получает способность расти.

Однако усложняется не только количество элементов, но и система их сочетаний. Ф. де Соссюр говорил, что вся структура языка сводится к механизму сходств и различий. В поэзии этот принцип получает значительно более универсальный характер: элементы, которые в общеязыковом тексте выступают как несвязанные, принадлежа к разным структурам или даже различным уровням структур, в поэтическом контексте оказываются сопоставленными или противопоставленными. Принцип со-противопоставления элементов является универсальным структурообразующим принципом в поэзии и словесном искусстве вообще. Он образует то «сцепление» эпизодов (для прозы наиболее значим сюжетный уровень), о котором писал Л. Толстой, видя в нем источник специфически художественной значимости текста.

Мысль писателя реализуется в определенной художественной структуре и неотделима от нее. Л. Н. Толстой писал о главной мысли «Анны Карениной»: «Если же бы я хотел сказать словами

все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, кот[орый] я написал, сначала. И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Обл[онский] и какие плечи у Карен[иной], то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. 〈...〉 И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравлю»[1]. Толстой необычайно ярко выразил мысль о том, что художественная идея реализует себя через «сцепление» — структуру — и не существует вне ее, что идея художника реализуется в его модели действительности. Толстой пишет: «... для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в худож[ественном] произвед[ении] и постоянно руководили бы читателей в том бесчисленном лабиринте сцеплений, в кот[ором] и состоит сущность искусства, и по тем законам, кот[орые] служат основан[ием] этих сцеплений»[2].

Определение «формы соответствует содержанию», верное в философском смысле, далеко не достаточно точно отражает отношение структуры и идеи. Еще Ю. Н. Тынянов указывал на ее неудобную (применительно к искусству) метафоричность: «Форма+содержание=стакан+вино. Но все пространственные аналогии, применяемые к понятию формы, важны тем, что только притворяются аналогиями: на самом деле, в понятие формы неизменно подсовывается при этом статический признак, тесно связанный с пространственностью»[3].

Для наглядного представления отношения идеи к структуре удобнее представить связь жизни и сложного биологического механизма живой ткани. Жизнь, составляющая главное свойство живого организма, немыслима вне ее физической структуры, является функцией этой работающей системы. Исследователь литературы, который надеется постичь идею, оторванную от авторской системы моделирования мира, от структуры произведения, напоминает ученого-идеалиста, пытающегося отделить жизнь от той конкретной биологической структуры, функцией которой она является. Идея не содержится в каких-либо, даже удачно подобранных цитатах, а выражается во всей художественной структуре.

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 62. М., Гослитиздат, 1953, стр. 268—269.

[2] Там же, стр. 270.

[3] Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Л., «Прибой», 1924, стр. 9.

Исследователь, который не понимает этого и ищет идею в отдельных цитатах, похож на человека, который, узнав, что дом имеет план, начал бы ломать стены в поисках места, где этот план замурован. План не замурован в стену, а реализован в пропорциях здания. План — идея архитектора, структура здания — ее реализация. Идейное содержание произведения — структура. Идея в искусстве — всегда модель, ибо она воссоздает образ действительности. Следовательно, вне структуры художественная идея немыслима. Дуализм формы и содержания должен быть заменен понятием идеи, реализующей себя в адекватной структуре и не существующей вне этой структуры. Измененная структура донесет до читателя или зрителя иную идею.

Стихотворение — сложно построенный смысл. Все его элементы — суть элементы смысловые, являются обозначениями определенного содержания. Мы постараемся показать справедливость этого положения применительно к таким «формальным» понятиям, как ритмика, рифма, эвфония, музыкальное звучание стиха и др. Из сказанного же вытекает, что любая сложность построения, не вызванная потребностями передаваемой информации, любое самоцельное формальное построение в искусстве, не несущее информации, противоречит самой природе искусства как сложной системы, имеющей, в частности, семиотический характер. Вряд ли кто-либо высказал бы удовлетворение конструкцией светофора, который информационное содержание в три команды: «можно двигаться», «внимание», «стой» — передавал бы двенадцатью сигналами[1].

Итак, стихотворение — сложно построенный смысл. Это значит, что, входя в состав единой целостной структуры стихотворения, значащие элементы языка оказываются связанными сложной системой соотношений, со- и противопоставлений, невозможных в обычной языковой конструкции. Это придает и каждому элементу в отдельности, и всей конструкции в целом совершенно особую семантическую нагрузку. Слова, предложения и высказывания, которые в грамматической структуре находятся в разных, лишенных черт сходства и, следовательно, несопоставимых позициях, в художественной структуре оказываются сопоставимыми и противопоставимыми, в позициях тождества и антитезы, и это раскрывает в них неожиданное, вне стиха невозможное, новое семантическое содержание. Более того: как мы постараемся показать, семантическую нагрузку получают элементы, не имеющие ее в обычной языковой структуре. Как известно, речевая конструкция строится как протяженная во времени и воспринимаемая по частям в процессе говорения. Речь — цепь сигналов, однонаправленных во временной последовательности, — соотносится с существующей вне времени системой языка. Эта соотнесенность определяет и природу языка как носителя значения: цепь значений раскрывается во временной последовательности. Расшифровка

каждого языкового знака — однократный акт, характер которого предопределен соотношением данного обозначаемого и данного обозначающего.

Художественная конструкция строится как протяженная в пространстве — она требует постоянного возврата к, казалось бы, уже выполнившему информационную роль тексту, сопоставления его с дальнейшим текстом. В процессе такого сопоставления и старый текст раскрывается по-новому, выявляя скрытое прежде семантическое содержание. Универсальным структурным принципом поэтического произведения является принцип возвращения.

Этим, в частности, объясняется тот факт, что художественный текст — не только стихотворный, но и прозаический — теряет свойственную обычной русской речи относительную свободу перестановки элементов на уровне синтаксического построения и конструкции высказывания. Повтор в художественном тексте — это традиционное название отношения элементов в художественной структуре сопоставления, которое может реализовываться как антитеза и отождествление. Антитеза означает выделение противоположного в сходном (коррелятивная пара), отождествление — совмещение того, что казалось различным. Разновидностью антитезы явится аналогия — выделение сходного в отличном.

Эти системы отношений представляют собой генеральный принцип организации художественной структуры. На различных уровнях этой структуры мы имеем дело с различными ее элементами, но сам структурный принцип сохраняется.

Являясь принципом организации структуры, сопоставление (противопоставление, отождествление) — вместе с тем и операционный принцип ее анализа.

Художественный повтор

Художественный текст — текст с повышенными признаками упорядоченности.

Упорядоченность всякого текста может осуществляться по двум направлениям. В лингвистических терминах ее можно охарактеризовать как упорядоченность по *парадигматике и синтагматике*, в математических — по эквивалентности и порядку. Характер и функции этих двух типов упорядоченности различны. Если в повествовательных жанрах преобладает второй тип, то тексты с сильно выраженной моделирующей функцией (а именно к ним принадлежит поэзия, в особенности лирическая) строятся с явным доминированием первого. Повтор выступает в тексте как реализация упорядоченности парадигматического плана, упорядоченности по эквивалентности.

В лингвистическом понимании парадигматика определяется как ассоциативный план. Текст членится на элементы, которые скла-

дываются в единую структуру. В отличие от синтагматической связи, соединяющей **по контрасту** различные элементы текста[1], парадигматика дает **со-противопоставление** элементов, которые на определенном уровне образуют взаимно дифференцированные варианты. Текст выбирает из них в каждом конкретном случае один. Таким образом, парадигматическое отношение — это отношение между элементом, реально существующим в тексте, и потенциальной множественностью других форм.

В естественном языке парадигматическое отношение — это отношение между элементом, реально данным в тексте, и потенциальной множественностью других форм, присутствующих в системе. Поэтому невозможен или крайне редок случай, при котором парадигма была бы приведена в тексте естественного языка полностью. Научный грамматический текст (метатекст) может дать последовательность (список) всех возможных форм, но построить так фразу живой речи затруднительно.

В поэзии дело обстоит иначе. Вторичная поэтическая структура, накладываясь на язык, создает более сложное отношение: то или иное стихотворение как факт русского языка представляет собой речевой текст — не систему, а ее частичную реализацию. Однако как поэтическая картина мира она дает систему полностью, выступает уже как язык. Вторичная смысловая парадигма целиком реализуется в тексте. Основным механизмом ее построения является параллелизм.

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.

А. **Пушкин**, Моцарт и Сальери.

Отрывок пронизан параллелизмами. Дважды повторенное: «Мне не смешно, когда...» — создает единство интонационной инерции. Синонимичны пары «маляр — фигляр», «негодный — презренный». Но «маляр» и «фигляр» — синонимы в ином смысле, чем «негодный» и «презренный». Во втором случае мы можем говорить об определенной синонимии в общеязыковом смысле. В первом же параллелизм проявляется в общности архисемы «деятель искусства» и пейоративного значения. «Рафаэль» и «Алигьери» в этом контексте — также синонимы, благодаря обнажению общей архисемы — «высокий художник». Таким образом, семантическая конструкция типа: «Мне не смешно, когда бездарность оскорбляет гения» — оказывается инвариантной для обеих частей отрывка. Од-

[1] В дальнейшем мы будем пользоваться понятиями элемента и сегмента. **Элемент** — единица, по отношению к которой структура выступает как универсальное множество. **Сегмент** — элемент синтагматики.

новременно соблюдается parallelismus membrorum — общность ритмико-синтаксических и интонационных конструкций и совпадение стилистических характеристик. Общность между частями текста столь велика, что вторая из них может показаться избыточной.

Однако, сопоставляя разные типы поэзии в истории мировой культуры, мы можем убедиться в том, что совпадения между сегментами поэтического произведения могут очень существенно варьироваться, захватывая самые разные уровни языка в весьма различных комбинациях. Изменяется и объем понятия «совпадение». В одних системах оно будет стремиться к максимальному: если некоторое количество уровней в данной системе обязательно должно быть вовлечено в механизм параллелизма, чтобы текст воспринимался как поэтический, то автор будет стремиться увеличить их число, включая факультативные, с точки зрения данной системы, типы совпадений, но следуя ее структурообразующему принципу — стремлению к их предельному увеличению. На противоположном полюсе располагается структурный тип, стремящийся к минимализации признаков параллельной организации. Если автором и читателем осознается некоторый минимум признаков, без которого текст перестает восприниматься как стиховой, то поэт будет стремиться свести значимую структуру текста именно к нему, а периодически даже переходить эту черту, создавая отрывки, воспринимающиеся как стихи только благодаря тому, что они включены в более обширные контексты, которые обладают минимальным набором признаков поэзии, но, взятые в отдельности, не могут быть отличены от не-поэзии.

Обе эти тенденции заложены в самой типологии текстов в качестве некоторых возможностей. Реализация и функционирование их определяется каждый раз специфическими отношениями, возникающими внутри человеческого общества, историей его культуры, а для нашей проблемы — в первую очередь литературы.

Но возьмем ли мы семантические параллелизмы (психологические параллелизмы фольклора, изученные А. Н. Веселовским, псалмические, о которых писал Д. С. Лихачев, или песни о Фоме и Ереме, интересно проанализированные П. Г. Богатыревым), синтаксические, просодические или фонологические, мы обязательно столкнемся с некоторой системой сегментации текста и последующим установлением повторов, которые позволяют у р а в н я т ь эти сегменты.

Однако не менее важно и другое: в любой стиховой структуре, наряду с уровнями совпадений, обязательно присутствуют уровни н е с о в п а д е н и й. Даже если мы предположим наличие абсолютного повтора (возможность, скорее теоретическая, чем реальная, поскольку даже при полном совпадении двух отрывков текста меняется их место в целом произведении, отношение к нему, прагматическая функция и пр.), отличие будет присутствовать как

«пустое подмножество», структурно активная, хотя и не реализованная, возможность.

Называя подобное построение парадигматическим, следует, однако, сделать оговорку. В общеязыковом тексте, как мы уже отмечали, парадигма существует в сознании говорящего и слушающего, а в тексте реализуется лишь одна форма, извлеченная из нее. Подобное встречается и в литературе. Так, например, мы можем рассматривать все трагедии XVIII века в качестве реализаций некоторой абстрактной парадигмы «трагедия XVIII века». Однако в настоящем случае речь идет не об этом. В поэтическом тексте парадигматический принцип проявляется иначе. Стихотворное произведение можно сопоставить не с общеязыковым текстом, а с тем грамматическим метатекстом, который включает список всех возможных форм данной парадигмы.

Для того чтобы параллель была еще более полной, представим себе парадигму из структур незнакомого языка. В этом случае не выбор подходящей формы из известного множества вариантов, а уяснение границ и природы самого этого множества эквивалентных форм составит основу поэтической конструкции. Именно благодаря этому речевой текст, которым остается любое поэтическое произведение в глазах лингвиста, становится моделью. Качество быть моделью присуще всякой поэзии. Моделью чего: человека данной эпохи, человека вообще, вселенной — это уже зависит от характера культуры, в которую данная поэзия входит как определенная группа составляющих ее текстов.

Итак, мы можем определить сущность поэтической структуры как наличие некоторых упорядоченностей, не подразумеваемых структурой естественного языка, позволяющих отождествить в определенных отношениях внутритекстовые сегменты и рассматривать набор этих сегментов как одну или несколько парадигм. Внутри этих сегментов должно наличествовать не только сходство, но и различие, позволяющее не просто видеть в них многократное повторение одного и того же, а систему *вариантов*, группирующихся вокруг некоторого инвариантного типа, но отличных один от другого. Что представляет собой это центральное инвариантное значение, можно узнать, только учитывая все его варианты, поскольку основным его свойством является способность в определенных условиях быть тем или иным своим вариантом.

Зачем же нужно прибегать к такому, странному с точки зрения каждодневной речевой практики, способу построения текста?

Прежде чем ответить на этот вопрос, укажем, что возможны два типа нарушения повторяемости. Обстоятельство это, как увидим, имеет большое значение для интересующей нас проблемы.

Во-первых, мы сталкиваемся с упорядоченностью на одном структурном уровне (или одних структурных уровнях) и неупорядоченностью на других.

Во-вторых, в пределах одного искусственно изолированного уровня мы сталкиваемся с **частичной** упорядоченностью. Элементы могут быть упорядочены настолько, чтобы вызвать в читателе чувство организованности текста, и не упорядочены в такой мере, чтобы не угасло ощущение неполноты этой упорядоченности.

Сочетание обоих этих принципов настолько органично для искусства, что его можно считать универсальным законом структурного построения художественного текста. В основе структуры художественного текста лежит стремление к максимальной информационной насыщенности. Для того чтобы быть пригодной для хранения и передачи информации, всякая система должна обладать следующими признаками:

1) Она должна быть системой, то есть состоять не из случайных элементов. Каждый из элементов системы связан с остальными, то есть в определенной мере предсказывает их.

2) Связь элементов не должна быть полностью автоматизированной. Если каждый элемент однозначно предсказывает последующий, то передать какую-либо информацию при помощи такой системы будет невозможно.

Для того чтобы система несла информацию, надо, чтобы каждый ее элемент предсказывал некоторое количество последующих возможностей, из которых реализуется одна, то есть, чтобы одновременно работали два механизма: автоматизирующий и деавтоматизирующий.

В естественных языках сфера выражения имеет тенденцию к автоматизации, а содержание — не автоматично. Поэтому в них механизм выражения не является сам по себе значимым и опускается получателем информации, который замечает его только в случаях неисправной работы (так, мы не замечаем хорошей работы наборщика, но замечаем плохую; не замечаем хорошего произношения на родном языке, но замечаем дефекты речи и т. п.). В поэзии все уровни языка значимы и борьба автоматизации и деавтоматизации распространена на все элементы структуры. Реальность художественного текста всегда существует в двух измерениях[1] — и произведение искусства на каждом структурном уровне может быть описано двумя способами — как система реализации некоторых правил и как система их нарушений. Причем сама «плоть» текста не может быть отождествлена ни с тем, ни с другим аспектом, взятым в отдельности. Только отношение между ними, только структурное напряжение, совмещение несовместимых тенденций создают реальность произведения искусства. Если такой подход способен еще иногда удивлять литературоведов (ведущих, порой, ожесточенные споры о том, что же реальность, а что представляет собой «исследовательскую фикцию»:

[1] Вернее сказать, по крайней мере в двух измерениях.

стопа или «ипостась», ритм или метр, фонема или звук, литературное направление или текст произведения — и как следует «правильно» писать историю литературы: как концепционную конструкцию «без людей» или как серию «творческих портретов» без «убивающих» искусство абстракций), то для лингвиста или логика сама дискуссия на эту тему выглядит архаизмом.

То, что в системе языка мы имеем дело с двумя реальностями — языковой и речевой, представляется после Ф. де Соссюра скорее общим местом, чем нуждающейся в дискуссионном обсуждении новацией. В равной мере логика не изумит и то, что предмет любой науки может изучаться на двух уровнях — на уровне моделей и их интерпретаций. Оба эти уровня отвечают понятию реальности, хотя и по-разному относятся к той действительности, из которой еще не вычленены объекты различных наук.

Модель и объект моделирования принадлежат разным уровням познания и в принципе не могут изучаться в одном ряду. Вместо диффузного, нерасчлененного их рассмотрения, которое позволяет порой историкам литературы, а иногда и стиховедам [1], изучать в одном ряду объекты, принадлежащие разным уровням познания, явления текста и метатекста, возникает задача разделения уровней познания, установления субординации в изучаемом предмете (различение объектов, метаобъектов различных степеней) с последующим определением правил отношения между ними и материалом, лежащим вне пределов данной науки вообще.

Однако подчинение изучения литературного произведения общим правилам научной логики и тому аппарату, который в этой связи разработан в лингвистике, лишь ярче выделяет специфику изучаемого материала. В художественном тексте может смещаться сама субординация уровней, и привычное положение, при котором возмущающие систему элементы располагаются на иерархии уровней ниже, чем сама система, далеко не всегда «работает» при анализе произведений искусства. Само понятие «системного» и «внесистемного», как мы увидим, оказывается значительно более относительным, чем это могло бы представиться вначале.

Ритм как структурная основа стиха

Понятие ритма принадлежит к наиболее общим и общепринятым признакам стихотворной речи. Пьер Гиро, определяя природу ритма, пишет, что «метрика и стихосложение составляют преимуще-

---

[1] В качестве примера смещения «уровня наблюдения» и «уровня конструкта» (пользуемся терминологией, лингвистическое применение которой обосновал С. К. Шаумян) в стиховедении можно назвать не лишенные большой тонкости в наблюдениях, но спорные по исходным посылкам работы А. П. Квятковского и Б. Я. Бухштаба.

ственную область статистической лингвистики, поскольку их предметом является правильная повторяемость звуков». И далее: «Таким образом, стих определяется как отрезок, который может быть с легкостью измерен» [1].

Под ритмом принято понимать правильное чередование, повторяемость одинаковых элементов. Именно это свойство ритмических процессов — их цикличность — определяет значение ритмов в естественных процессах и трудовой деятельности человека. В исследовательской литературе установилась традиция (часто воспринимаемая как «материалистическая») подчеркивать тождество цикличности естественных и трудовых процессов с ритмичностью в искусстве вообще и в поэзии в частности. Г. Шенгели писал: «Возьмем какой-либо протекающий во времени процесс, например, греблю (предполагая, что это гребля хорошая, равномерная, умелая). Процесс этот расчленен на отрывки — от гребка до гребка, и в каждом отрезке есть одни и те же моменты: занос весла, почти не требующий затраты силы, и проводка весла в воде, требующая значительной затраты силы. 〈...〉 Такой упорядоченный процесс, расчлененный на равнодлительные звенья, в каждом из которых слабый сменяется сильным, называется ритмическим, а сама упорядоченность моментов — ритмом» [2].

Между тем нетрудно заметить, что цикличность в природе и ритмичность стиха — явления совершенно различного порядка. Ритм в циклических процессах природы состоит в том, что определенные состояния повторяются через определенные промежутки времени (преобразование имеет замкнутый характер). Если мы возьмем цикличность положений Земли относительно Солнца и выделим цепочку преобразований:

З — В — Л — О — З — В — Л — О — З — (где З — зима, В — весна, Л — лето, О — осень), то положение З, В, Л, О представляет собой точное повторение соответствующей точки предшествующего цикла.

Ритм в стихе — явление иного порядка. Ритмичность стиха — цикличное повторение разных элементов в одинаковых позициях с тем, чтобы приравнять неравное и раскрыть сходство в различном, или повторение одинакового с тем, чтобы раскрыть мнимый характер этой одинаковости, установить отличие в сходном.

Ритм в стихе является смыслоразличающим элементом, причем, входя в ритмическую структуру, смыслоразличительный характер приобретают и те языковые элементы, которые в обычном употреблении его не имеют. Важно и другое: стиховая структура выявляет не просто новые оттенки значений слов — она вскрывает

---

[1] Pierre Quiraud. Problémes et méthodes de la statistique linguistique. Paris, 1960, пп. 7—8.

[2] Г. Шенгели. Техника стиха. М., Гослитиздат, 1960, стр. 13.

диалектику понятий, ту внутреннюю противоречивость явлений жизни и языка, для обозначения которых обычный язык не имеет специальных средств. Из всех исследователей, занимавшихся стиховедением, пожалуй, именно Андрей Белый первым ясно почувствовал диалектическую природу ритма [1].

Ритм и метр

Ритмические повторяемости с давних пор рассматриваются в качестве одного из основных признаков русского стиха. После реформы Ломоносова и введения им понятия стопы повторяемость чередований ударных и безударных слогов стала рассматриваться в качестве непременного условия восприятия текста как поэтического.

Однако в начале XX века в свете изменений, переживавшихся русской поэзией в те годы, система классического стиха предстала в новом виде.

Начало новому движению научной мысли положил Андрей Белый. В исследовании, опубликованном в сборнике «Символизм» в 1909 году, он показал, что далеко не во всех случаях в русском классическом стихе ударение располагается на том месте, на котором оно ожидалось бы согласно теоретической схеме Ломоносова. Как показали в дальнейшем подсчеты, выполненные Кириллом Тарановским, количество трехударных форм русского четырехстопного ямба (то есть с одним пропущенным ударением) достигает уже в XIX веке ошеломляющей цифры — 63,7% [2].

Сам А. Белый, а затем и В. Брюсов пытались примирить теорию, которая представала в облике ломоносовской системы стоп, и собственные наблюдения над реальностью ударений в стихе при помощи системы «фигур» или «ипостасов», которые допускаются в пределах данного ритма, создавая его варианты. Ими была заложена плодотворная идея рассмотрения эмпирического разнообразия как вариантов некоторой инвариантной системы констант. Именно в работах Белого, с его органическим чувством диалектики, были особенно ощутимы тенденции, с одной стороны, к выделению противоречий между текстом и системой, а с другой — к снятию этого противоречия путем установления эквивалентности между ними. Брюсовское направление было более догматическим и сводилось к попытке решить вопрос путем отказа от

---

[1] А. Белый. Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., «Федерация», 1929; О диалектической природе слова в стихе говорил и Н. Асеев в кн.: «Зачем и кому нужна поэзия». М., «Советский писатель», 1961, стр. 29.

[2] Выполненные с большой тщательностью подсчеты расположения реальных ударений в русском ямбе и хорее см. в кн.: К. Тарановски. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.

ломоносовской модели и описания лишь одной стороны стиха — эмпирической. Тенденция эта, продолженная В. Пястом, С. Бобровым и А. Квятковским, оказалась значительно менее плодотворной, чем идущие от Белого, хотя и в полемике с ним, опыты описания русского классического стиха как противоречия между некоторой структурной схемой и ее реализацией. На основе такого подхода В. М. Жирмунский и Б. В. Томашевский разработали в начале 1920-х годов теорию противопоставления ритма и метра — эмпирической реальности стиховых ударений и абстрактной схемы идеализованного поэтического размера. Теоретические положения, высказанные в ранних работах В. М. Жирмунского и Б. В. Томашевского[1], несмотря на некоторые уточнения, внесенные в дальнейшем как самими авторами, так и другими исследователями, сохранили свое значение ведущего научного принципа. В настоящее время они принимаются К. Тарановским, В. Е. Холшевниковым, М. Л. Гаспаровым, П. А. Рудневым, группой акад. А. Н. Колмогорова и рядом других исследователей. Эмпирически данный поэтический текст воспринимается на фоне идеальной структуры, которая реализует себя как ритмическая инерция, «структурное ожидание». Поскольку пиррихии расположены неупорядоченно и место их в строке относительно случайно (вернее, упорядоченность их расположена на другом уровне), возникает (в сознании передающего и принимающего поэтический текст) идеальная схема более высокой ступени, в которой ритмические нарушения сняты и конструкция повторяемостей дается в чистом виде. Б. В. Томашевский указывал и на реальный путь материализации метрического конструкта — скандовку. Он писал: «Конкретная метрическая система, регулирующая композицию классического стиха, сводится к учету ожидаемых канонизованных (метрических) ударений. Как всякий метод учета, она с ясностью обнаруживается не в нормальном чтении стихов, не в декламации, а в особом чтении, проясняющем законы распределения ударений, в скандовке. 〈...〉Эта искусственная скандовка не есть акт произвола, ибо она лишь обнаруживает вложенный в стихи закон их построения»[2]. От этого положения Б. В. Томашевский, по сути дела, никогда не отказывался. Так, в своем итоговом курсе он писал: «Скандовка для правильного стиха есть операция естественная, так как она является ничем иным, как подчеркнутым

---

[1] См.: В. М. Жирмунский. Введение в метрику. Теория стиха. Л., 1925; Б. В. Томашевский. Русское стихосложение. Метрика. Пг., 1923; Б. В. Томашевский. О стихе. Л., 1929. Новейшая публикация Л. Флейшмана показала, что Б. В. Томашевский начинал как продолжатель Брюсова, полемизируя с Белым. Это не отменяет огромного воздействия на него именно Белого.

[2] Б. В. Томашевский. О стихе. Л., 1929, стр. 12.

прояснением размера». И далее: «Скандовка аналогична счету вслух при разучивании музыкальной пьесы или движению дирижерской палочки» [1].

Это положение Томашевского вызвало возражения А. Белого, писавшего: «Скандовка есть нечто, не существующее в действительности, ни поэт не скандирует стихов во внутренней интонации, ни исполнитель, кем бы он ни был, поэтом или артистом, никогда не прочтет строки

Дух отрицанья, дух сомненья
как
Духот рицанья, духсо мненья,

от сих «духот», «рицаний» и «мнений» — бежим в ужасе» [2].

В сходном смысле высказался и Л. И. Тимофеев: «Пресловутое скандирование представляется нескрываемым насилием над языком» [3].

Оба возражения сводятся к тому, что в языковой и декламационной практике скандирование не встречается. Но возражение это основано на логической ошибке. Никто никогда не утверждал, что скандовка реализует какую-либо норму произношения эмпирического стиха. Речь идет о реальности конструкта, о реальности второго уровня. И указание на отсутствие какого-либо признака в языке-объекте не есть еще основание для утверждения об отсутствии его в метаязыке. В природе нет ни одного предмета, который имел бы форму геометрически безупречного шара. Нетрудно доказать совершенную ничтожность вероятности появления такого предмета. Но это не может рассматриваться как возражение против существования шара как геометрической фигуры. Как объект геометрии шар и существует, и представляет собой реальность. Реальные же физические шары, с точки зрения геометрии, существуют лишь в такой мере, в какой их можно принять за «правильные», пренебрегая случайными отклонениями. В тексте на любом естественном языке грамматические правила не выражены. Более того, при пользовании родным языком мы нуждаемся в грамматике не больше, чем поэт в скандовке. Но ни то, ни другое соображение не опровергает существования грамматики как объекта второй степени, метасистемы, в свете которой далеко не все имеющееся в тексте оказывается реальностью (в тексте могут быть опечатки, разница почерков и другие, вполне материальные признаки, которые «снимутся» метасистемой и настолько утратят реальность, что перестанут замечаться).

---

[1] Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение. Л., Учпедгиз, 1959, стр. 354—355.

[2] Андрей Белый. Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., «Федерация», 1929, стр. 55.

[3] Л. И. Тимофеев. Проблемы стиховедения. М., 1931, стр. 61.

Вместе с тем, необходимо подчеркнуть, что скандовка (или же связанное с ней чувство возможности постановки ударения в том месте, где оно предусмотрено метрической схемой, но отсутствует в эмпирическом тексте) совсем не означает приравнивания полноударного сегмента к пиррихию. Как раз наоборот. Она не только дает чувствовать, что на этом месте могло быть ударение, но и выделяет то, что его нет. Скандовка никогда не выступает (для современного и, что существенно, взрослого [1], читателя) как текст — она создает фон для восприятия текста. На этом фоне текст воспринимается как реализация и нарушение определенных правил одновременно, повторяемость и неповторяемость в их взаимном напряжении.

Противопоставление метра и ритма продолжает вызывать возражения. Б. Я. Бухштаб в работе, содержащей ряд тонких наблюдений, пишет: «Теория эта вызывает ряд вопросов. Почему классический русский стих как бы не существует сам по себе, а возникает лишь от наложения из транспарант метрической схемы, признаки которой мы не можем считать атрибутами эмпирического стиха? Почему метрическая схема столь недостаточно воплощается в стихе, в основе которого она лежит? Почему вообще появляется и как образуется в сознании слушателя или читателя стихов этот контрфорс, поддерживающий здание, неспособное держаться без его помощи?» [2]

Однако мы теперь уже имеем основания для прямо противоположного утверждения: не только не следует отказываться от противопоставления «метр — ритм» как организующего структурного принципа, а наоборот: именно на этом участке стиховедение столкнулось с одним из наиболее общих законов словесной художественной структуры.

Язык распадается на уровни. Описание отдельных уровней как имманентно организованных синхронных срезов составляет одно из коренных положений современной лингвистики. То, что в художественной структуре каждый уровень должен складываться из противонаправленных структурных механизмов, из которых один устанавливает конструктивную инерцию, автоматизирует ее, а другой выводит конструкцию из состояния автоматизации, приводит к характерному явлению: в художественном тексте каждый уровень имеет двухслойную организацию. Отношение текста и системы не представляет здесь, как в языке, простой реализации, а всегда борьбу, напряжение. Это создает сложную диалектичность художественных явлений, и задача состоит не в том, чтобы «пре-

---

[1] Дети читают стихи скандируя, поскольку чтение конкретного стиха для них одновременно и овладение стиховой речью вообще.

[2] Б. Я. Бухштаб. О структуре русского классического стиха. Труды по знаковым системам, т. III. — Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 236, 1969, стр. 388.

одолеть» двойственность в понимании природы поэтического размера, а в том, чтобы научиться и во всех других структурных уровнях обнаруживать двухслойный и функционально противоположный механизм. Отношения фонетического ряда к фонематическому (звук — фонема), клаузулы (рифмической позиции) к созвучию, сюжета к фабуле и так далее образуют на каждом уровне не мертвый автоматизм, а живое, «играющее» соотношение элементов.

Двухслойность каждого уровня может образовываться или противоречием между разнородными конструктивными элементами (так, в рифме напряжение возникает между ритмической, фонологической и, как будет видно дальше, смысловой позициями) или же между реализацией или нереализацией одного и того же конструктивного ряда (метрика). Возможно также напряжение между вариантом элемента и его инвариантной формой (соотношения «звук — фонема» и «фонема — графема»). Возможность такого напряжения рядов обусловлена тем, что, как мы говорили, в поэзии вариантная форма может быть повышена по функции и сделаться равноценной своему инварианту в отношении ранга.

Наконец, возможен конфликт между различными организациями на одном уровне. Наиболее типичен он для сюжета. Так, Достоевский часто задает сюжетному развитию инерцию детективного романа, которая затем вступает в конфликт с конструкцией идеолого-философской и психологической прозы. Однако такое же построение возможно и на низших уровнях.

Так построено стихотворение Тютчева «Последняя любовь».

		колич. слог.
О, как на склоне наших лет	∪ / ∪ / ∪ / ∪ /	8
Нежней мы любим и суеверней...	∪ / ∪ / ∪ ∪ – ∪ / ∪	10
Сияй, сияй, прощальный свет	∪ / ∪ / ∪ / ∪ /	8
Любви последней, зари вечерней!	∪ / ∪ / ∪ ∪ / ∪ / ∪	10
Полнеба обхватила тень,	∪ / ∪ – ∪ / ∪ /	8
Лишь там на западе бродит сиянье,—	∪ / ∪ / ∪ ∪ / ∪ ∪ / ∪	11
Помедли, помедли, вечерний день,	∪ / ∪ ∪ / ∪ ∪ / ∪ /	10
Продлись, продлись, очарованье.	∪ / ∪ / ∪ – ∪ / ∪	9
Пускай скудеет в жилах кровь,	∪ / ∪ / ∪ / ∪ /	8
Но в сердце не скудеет нежность...	∪ / ∪ – ∪ / ∪ / ∪	9
О ты, последняя любовь!	∪ / ∪ / ∪ – ∪ /	8
Ты и блаженство и безнадежность.	∪ – ∪ / ∪ ∪ – ∪ / ∪	10

Ритмическое построение стихотворения представляет собой сложное соотнесение упорядоченностей и их нарушений. Причем сами эти нарушения — упорядоченности, но лишь другого типа.

Рассмотрим прежде всего проблему изометризма, поскольку в силлабо-тонической системе Ломоносова метрическая упорядоченность означает и повторяемость количества слогов в стихе.

Первая строфа задает в этом отношении некоторую инерцию ожидания, создавая правильное чередование количества слогов (8—10—8—10). Правда, и здесь уже имеется некоторая аномалия: привычка к русскому четырехстопному ямбу, самому распространенному в послепушкинской поэзии размеру, заставляет ожидать соотношения 8—9—8—9. Лишний слог в четных стихах отчетливо ощущается слухом. Таким образом, на фоне предшествующей поэтической традиции первая строфа выступает как нарушение. Но, с точки зрения имманентной структуры, она идеально упорядочена, и это заставляет нас ожидать в дальнейшем именно этого типа чередования.

Однако вторая строфа разнообразно нарушает эти ожидания. Прежде всего, расположение коротких и длинных стихов из перекрестного превращается в охватное. Это тем более резко ощущается, что рифмы остаются перекрестными. А поскольку удлинение чередующихся стихов русской поэзии связано именно с сочетанием мужских и женских рифм и есть его автоматическое последствие, расхождение этих двух явлений необычно и поэтому очень значимо. Но дело не ограничивается этим: каждый из двух комбинируемых видов стихов удлиняется против ожидания на слог, что на слух также очень заметно. 10-сложный стих заменяется 11-сложным, а 8-сложный — 9-сложным. И здесь вводится добавочная вариативность: в длинных стихах слог наращивается в первом из них (второй воспринимается как укороченный), а в коротких — в первом (второй воспринимается как удлиненный).

Разнообразные нарушения установленного порядка во второй строфе вынуждают в третьей восстановить инерцию ожидания: инерция 8—10—8—10 восстанавливается. Но и здесь есть нарушение: во втором стихе вместо ожидаемого десятисложия — 9. Значимость этого перебоя в том, что девятисложник во второй строфе был удлинением короткой строфы и структурно представлял собой ее вариант. Здесь он позиционно равен длинной, в структурном отношении будучи не равен сам себе. Мы на каждом шагу убеждаемся в том, что поэтическая структура — прекрасная школа диалектики.

В силлабо-тоническом стихе расположение ударений — столь же важный показатель, что и число слогов. И в этом отношении мы можем наблюдать «игру» упорядоченностей и их нарушений. Стихотворение начинается I формой четырехстопного ямба (по К. Тарановскому). Это очень распространенная разновидность. По подсчетам этого же ученого в поэзии Пушкина на нее приходится от 21 до 34% всех случаев употребления четырехстопного ямба, и она фактически является знаком этого размера, задавая определенную метрическую инерцию и читательское ожидание.

Такое начало настраивает читателя на ожидание привычной

интонации четырехстопного ямба. Однако второй стих вводит в ямбическую упорядоченность элемент, подобный анапесту, что не допускалось поэтическими нормами той эпохи. Это вкрапление могло бы казаться ошибкой, если бы оно не получило знаменательного развития во второй строфе. Вопреки рифме, здесь проведена отчетливая кольцевая композиция: в первой и четвертой строках использованы правильные ямбические формы (III и IV), но композиционный центр строфы составляют два стиха с вкраплением двух двухсложных метиктовых интервалов, что создает уже инерцию интонации анапеста. Однако развитие этой, чуждой основной конструкции стихотворения, интонации протекает на фоне усиления, а не ослабления ямбической инерции. Показательно, что если первый стих второй строфы представлен сравнительно редкой III формой (в пушкинской традиции — около 10%), то четвертый — самой частой IV, а следующий стих начинается полноударной формой, особенно важной для создания ямбической инерции.

Последняя строфа начинается с восстановления расшатанной ямбической инерции — дается три стиха правильного ямба подряд. Однако сменяются они замыкающей все стихотворение и поэтому особенно весомой строкой, возвращающей нас к смешанной ямбо-анапестической интонации первой строфы.

Описанный случай принадлежит к крайне редким не только в классической русской поэзии, но и в XX веке. Если сочетание несоединимых элементов стиля или сближение противоположных семантических единиц стало одним из наиболее распространенных явлений в поэзии после Некрасова, то усложнение метрических конструкций пошло иной дорогой[1]. Развитие отношения «метр — ритм» можно видеть в появлении тонической системы, которая для своего художественного функционирования так же нуждается в силлабо-тонике, как ритмическая модель в метрической.

Если закон двухслойности художественного структурного уровня определяет синхронную конструкцию текста, то на синтагматической оси также работает механизм деавтоматизации. Одним из его проявлений выступает «закон третьей четверти». Состоит он в следующем: если взять текст, который на синтагматической оси членится на четыре сегмента, то почти универсальным будет построение, при котором первые две четверти устанавливают некоторую структурную инерцию, третья ее нарушает, а четвертая — восстанавливает исходное построение, сохраняя, однако, память и об его деформациях.

[1] В этой связи интересно указать на мнение Вяч. Вс. Иванова, высказанное им на заседании IV Летней школы по вторичным моделирующим системам (Тарту, 1970), согласно которому vers libre следует рассматривать как сочетание различных, обычно несоединяемых, метрических инерций.

Несмотря на то, что в реальных текстах закон этот, конечно, значительно усложняется, связь его со структурой памяти, внимания и нормами деавтоматизации текста обеспечивает ему достаточную широту проявления. Так, например, в четырехстопных двусложных размерах подавляющее большинство пропусков ударений падает на третью стопу. Приводимые К. Тарановским таблицы кривых показывают это с большой убедительностью. Если взять за единицу не стих, а четырехстишие, то легко убедиться, что в подавляющем большинстве случаев третий стих на всех уровнях выступает как наиболее дезорганизованный. Так, в традиции, идущей от «русского Гейне» и получившей во второй половине XIX—XX века большое распространение, третий стих «имеет право» не рифмоваться. Обычно нарочитая неупорядоченность проявляется и на фонологическом уровне. Рассмотрим расположение ударных гласных в первой строфе стихотворения Блока «Фьезоле» (1909).

Стучит топор, и с кампанил
К нам флорентийский звон долинный
Плывет, доплыл и разбудил
Сон золотистый и старинный...

и	о	и
и	о	и
о	ы	и
о	и	и

Функция первых двух стихов как задающих инерцию, третьего как ее нарушающего, а последнего — восстанавливающего, синтетического, включающего и память о третьем, — очевидна.

Аналогичные закономерности можно проследить и на уровне сюжета.

Таким образом, в основе ритмо-метрической структуры стиха лежат наиболее общие принципы конструкции художественного текста. Следует, однако, подчеркнуть, что из двух тенденций — к упорядочению и разрушению упорядоченностей — первая является основной.

Одной из основных художественных функций метро-ритмической структуры является членение текста на эквивалентные сегменты. В естественном языке лексико-семантическое значение присуще лишь слову. В поэзии слово членится на сегменты от фонемы до морфемы, и каждый из этих сегментов получает самостоятельное значение. Слово разделено и не разделено одновременно. В этом процессе решающую роль играют метрические повторы.

Итак, стих — это одновременно последовательность фонологических единиц, воспринимаемых как разделенные, отдельно сущест-

вующие, и последовательность слов, воспринимаемых как спаянные единства фонемосочетаний. При этом обе последовательности существуют в единстве как две ипостаси одной и той же реальности — стиха, составляя коррелирующую структурную пару.

Отношение слова и звука в стихе отлично от их отношения в разговорной речи. Грубо схематизируя и разлагая единство на условные последовательные фазы, можно представить это отношение в следующем виде: сначала слова разделяются на звуки, но поскольку это разделение не уничтожает слов, которые существуют рядом с цепью звуков, лексическое значение переносится на отдельную фонему.

Такое разделение текста на два типа сегментов: лексические и не-лексические (фонологические, метрические) — увеличивает количество сознательно организованных и, следовательно, значимых элементов текста. Но оно исполняет и другую функцию.

Значимость всех элементов, — вернее, представление о том, что внесистемные и, следовательно, незначимые элементы данного текста, если он функционирует как нехудожественный, могут быть системными и значимыми при реализации им эстетической функции, — составляет презумпцию восприятия поэзии. Как только в совокупности текстов, составляющих данную культуру, выделяется группа, определяемая как поэзия, получатель информации настраивается на особое восприятие текста — такое, при котором система значимых элементов сдвигается (сдвиг может заключаться в расширении, сужении или нулевом изменении; в последнем случае мы имеем дело с о т м е н о й сдвига).

Таким образом, для того чтобы текст мог функционировать как поэтический, нужно присутствие в сознании читателя *ожидания поэзии*, признания ее возможности, а в тексте — определенных сигналов, которые позволили бы признать этот текст стихотворным. Минимальный набор таких сигналов воспринимается как «основные свойства» поэтического текста.

Функция метрической структуры — в том, чтобы, разбивая текст на сегменты, сигнализировать о его принадлежности к поэзии. То, что метрическая структура призвана отделять поэзию от не-поэзии и служить сигналом особого, эстетического, переживания текстовой информации, видно в тех коллективах, в которых стих как особый вид текста еще только осознается и происходит выработка самого понятия поэзии. При этом метрическая схема выдвигается вперед, часто ценой затемнения лексического смысла. Показательно, как читают стихи дети. Всякий, кто наблюдал детскую декламацию и обдумывал ее законы, не может не признать, что скандовка — не фикция. Поскольку для ребенка установить факт: «Это стихи» — бывает значительно важнее, чем определить, «про что они», скандовка становится естественным способом декламации. «Взрослое» чтение дети воспринимают с большим сопротив-

лением, упрямо утверждая, что их, детское чтение — лучше, красивее. С этим можно сопоставить обязательность подчеркнуто-эмфатической декламации в среде, еще недостаточно искушенной в поэтической культуре. Так, в поэзии сороковых годов XVIII века, в период складывания силлабо-тоники как нового типа художественной структуры, взявшего на себя функцию поэзии в данной системе культуры, отклонения от метрических норм были явлением мало характерным и воспринимались как «поэтическая вольность» — дозволенная, но все же ошибка.

Движение художественной структуры подчиняется любопытной закономерности: сначала устанавливается общий тип художественного построения и обнаруживаются доступные ему типы значений. Содержание же определяется отличием данной структуры (жанра, типа ритмической конструкции, стиля и пр.) от других, возможных в пределах этой культуры. Затем наступает внутренняя дифференциация значений внутри этого структурного образования, которое из чего-то единого превращается в набор и иерархию возможностей, из отдельного объекта — в класс, а затем — и в класс классов объектов.

При этом на первом этапе развития правила формулируются наиболее жестко. Сразу вводится вся сумма запретов, определяющая данный структурный тип. Дальнейшее движение состоит в расшатывании запретов, сведении их к минимуму. Если вначале для того, чтобы сознавать, что мы имеем дело с трагедией, одой, элегией, вообще поэзией, требуется соблюдение всей системы правил, то в дальнейшем все большее число их переводится в разряд факультативных. Каждое новое снятие прежде обязательного запрета воспринимается как шаг к простоте, естественности, движение от «литературности» к «жизненности». У этого процесса есть глубокий смысл, и не случайно он неизбежно повторяется в каждом культурном цикле.

Искусство стремится к увеличению информационных возможностей. Но возможность нести информацию прямо пропорциональна количеству структурных альтернатив. Альтернативных же возможностей тем больше, чем больше введено:

1. Сверхъязыковых запретов.
2. Последующей замены однозначного предписания для каждого структурного узла набором альтернативных возможностей.

Без предшествующего запрета последующее разрешение не может стать структурно значимым фактором и будет неотличимо от неорганизованности, не сможет быть средством передачи значений. Из этого следует, что «отмена запретов» в структуре текста не есть их уничтожение. Система разрешений значима лишь на фоне запретов и подразумевает память о них. Когда мы говорим:

«Державин боролся с классицизмом» и «Некрасов боролся с цензурой», — мы имеем в виду совершенно различное содержание понятия «боролся». Полная ликвидация цензуры не нанесла бы ущерба значимости поэзии Некрасова. «Борьба» здесь означает заинтересованность в полном уничтожении. Художественная система Державина значима лишь в отношении к тем запретам, которые он нарушает с неслыханной для его времени смелостью. Поэтому его поэтическая система не только разрушает классицизм, но и неустанно обновляет память о его нормах. Вне этих норм смелое новаторство Державина теряет смысл. Противник необходим ему как фон, который делает значимым новую, державинскую систему правил и предписаний. Для читателя, знающего нормы классицизма и признающего их культурную ценность, Державин — богатырь, для читателя, который утратил связь с культурным типом XVIII века, не признает его запретов ни ценными, ни значимыми, смелость Державина делается решительно непонятной. Показательно, что для поэтов такого типа именно полная победа их системы, уничтожение культурной ценности тех художественных структур, с которыми они борются, становится концом их собственной популярности. В этом смысле, когда мы говорим о борьбе структурных тенденций, мы имеем дело не с уничтожением одной из них и заменой ее другой, а с появлением прежде запрещенных структурных типов, художественно активных только на фоне той предшествующей системы, которую они считают своим антагонистом.

Именно эти закономерности определили динамику русского классического стиха, а затем и стиха XX века.

Первоначально метр был знаком поэзии как таковой. При этом возникающее в тексте напряжение имело характер противоречия между конструкциями разных уровней: метрические повторы создавали эквивалентные сегменты, а фонологическое и лексическое содержание этих отрезков подчеркивало их неэквивалентность. Так, позиционно одинаковые гласные, если рассматривать их как реализацию метрической модели, могли быть отождествлены («обе ударные» или «обе безударные» в одинаковых структурных позициях) и противопоставлены, если, например, видеть в них разные фонемы. То же самое можно сказать и об отношении метрических сегментов к словам.

Поскольку фонетическая или лексическая разница между метрически уравненными элементами становилась дифференциальным признаком, она получала повышенную значимость. То, что в естественном языке просто составляло системно не связанные, разные элементы (например, разные слова), становилось синонимическими или антонимическими элементами единой системы.

Другая система отношений связана с структурным напряжением и противоречиями внутри самого уровня метрико-ритмиче-

ских повторов и определяется дифференциацией метрического уровня структуры на подклассы.

В пределах истории русского классического стиха в первую очередь активизировалось противопоставление двух типов двусложного размера — ямба и хорея. Позже возникло противопоставление «двусложный размер» — «трехсложный размер». Показательно, что дифференциация внутри трехсложных размеров никогда не имела такого структурного веса, как противопоставление ямба и хорея.

Поскольку возникают разные типы размеров, по закону презумпции структурной осмысленности им начинают приписывать значения, отождествляя их с наиболее активными культурными оппозициями. Показательна в этом отношении полемика между Ломоносовым и Тредиаковским о сравнительной семантике ямба и хорея. Оба участника спора не сомневались в том, что размеры имеют значения. Это даже не доказывается, а просто предполагается в качестве очевидной истины. Требуется лишь установить, каково это значение. Делается это следующим образом: берутся наиболее значимые в системе литературы тех лет оппозиции: «высокое — низкое», «государственное — личное», «героическое — интимное», «благородное — подлое». Затем устанавливается — в достаточной мере произвольно — соответствие между этими понятиями и типами размеров.

В дальнейшем, когда складывается более разветвленная система жанров, то или иное наиболее запоминавшееся современникам произведение окрашивает своей интонацией, лексико-семантической системой, структурой образов определенный размер. Так складывается традиция, связывающая определенный тип метрики с интонационными и идейно-художественными структурами. Связь эта столь же условна, как и все конвенциональные отношения обозначаемого и обозначающего, однако, поскольку все условные связи в искусстве имеют тенденцию функционировать как иконические, возникает устойчивое стремление семантизировать размеры, приписывать им определенные значения. Так, К. Тарановский очень убедительно показал возникновение традиции, идущей от стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу» и окрасившей русский пятистопный хорей в определенные, очень устойчивые, интонационно-идейные тона [1].

Антитеза «поэзия — не-поэзия» имеет в этот период уже другой вид. «Поэзия» предстает не как нечто единое, а как парадигматический набор возможных размеров, объединенных своей принадлежностью к поэтической речи и дифференцированных в

---

[1] См.: Кирилл Тарановский. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики. — В кн.: American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists, Sofie, 1963.

жанрово-стилистическом отношении. На этом, однако, процесс не останавливается: ритмические фигуры, чередование которых внутри единой системы метра вначале, видимо, было вызвано чисто языковыми причинами и художественно осмыслялось как недостаток (показательно, что полноударных форм четырехстопного ямба у Ломоносова было в 1741 году 95% — почти скандовка! — в 1743 году — 71%, а в 1745 году установилась та норма=30—35%, которая была действительной и для пушкинской поры), стали играть эстетическую роль.

При этом функция ритмических фигур была двоякой: с одной стороны, они воспринимались на метрическом фоне как начала деавтоматизации, аномалии, которые своей игрой снимали однозначность ритмических интонаций, увеличивая непредсказуемость поэтического текста. Однако, с другой стороны, очень скоро сами ритмические фигуры прочно связались с определенными цепочками слов, поэтическими строками и приобрели константные интонации.

Уже в сознании Пушкина не только метрическая интенция, но и определенный ритмический рисунок жил в виде самостоятельного и значимого художественного элемента. Убедительно свидетельствуют об этом случаи, когда поэт, переделывая стихотворение, меняет все слова в стихе, но сохраняет ритмическую фигуру. Так, в наброске «Два чувства дивно близки нам...» во второй строфе имелся стих:

Самостоянье человека.

Он принадлежит к весьма редкой разновидности четырехстопного ямба, так называемой (по терминологии К. Тарановского) VI форме. В творчестве Пушкина в 1830—1833 годах (интересующий нас отрывок написан в 1830 году) она встречается с частотой 8,1% от всего количества стихов этого размера. Пушкин отбросил всю строфу. Но в новом ее варианте появился стих:

Животворящая святыня —

с той же ритмической структурой.

Автоматизация ритмических фигур в двусложных размерах протекала одновременно с перемещением центра метрической активности в трехсложные размеры, где игра словоразделами создавала возможность той вариантности и непредсказуемости, которая в двусложных размерах уже заменялась типовыми интонациями.

Однако после Некрасова, Фета, А. К. Толстого и в пределах трехсложных размеров сформировались интонационные константы, тотчас же закрепленные сознанием читателей за определенными авторами, жанрами и темами. Русский классический стих достиг тем самым того предела развития, который внутри своих границ мог создавать неожиданное лишь на пути пародии. Действительно,

пародийный конфликт между ритмикой и интонацией стал в конце XIX века одним из излюбленных приемов обновления художественного переживания ритма.

Но был и другой путь. На основе огромной поэтической культуры XIX века, обширной разработанной системы, в которой все уже стало классикой и нормой, возможны были гораздо более смелые нарушения, гораздо более резкие отклонения от норм поэтической речи. Традиция XIX века играла для поэзии XX века такую же роль (применительно к переживанию ритма), какую для XVIII века сыграли полноударные ямбы начинающего Ломоносова или скандовка в детской декламации — она дала чувство нормы, которое было столь глубоким и сильным, что даже дольники и верлибры на ее фоне безошибочно переживались как стихи.

Итак, ритмико-метрическая структура — это не изолированная система, не лишенная внутренних противоречий схема распределения ударных и безударных слогов, а конфликт, напряжение между различными типами структуры. Игра скрещивающихся закономерностей порождает ту «случайность в обусловленности», которая обеспечивает поэзии высокое информативное содержание.

Проблема рифмы

Художественная функция рифмы во многом близка к функции ритмических единиц. Это не удивительно: сложное отношение повторяемости и неповторяемости присуще ей так же, как и ритмическим конструкциям. Основы современной теории рифмы были заложены В. М. Жирмунским, который в 1923 году в книге «Рифма, ее история и теория», в отличие от школы фонетического изучения стиха (Ohrphilologie), увидел в рифме не просто совпадение звуков, а явление ритма. В. М. Жирмунский писал: «Должно отнести к понятию рифмы всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения» [1].

Формулировка Жирмунского легла в основу всех последующих определений рифмы.

Необходимо, однако, заметить, что подобное определение имеет в виду наиболее распространенный и, бесспорно, наиболее значимый, но отнюдь не единственно возможный случай — рифму в стихе. История русской рифмы свидетельствует, что связь ее со стихотворной речью не является единственной возможностью. Древнерусская поэзия — псалмы, народная лирика, эпика — не

---

[1] В. Жирмунский. Рифма, ее история и теория. Пг., 1923, стр. 9. Ср. более раннюю формулировку в его книге «Поэзия Александра Блока» (П., изд. «Картонный домик», 1922): «Рифмой мы называем звуковой повтор в конце соответствующих ритмических групп» (стр. 91).

только не знала рифмы, но и исключала ее. Поэзия той поры была связана с напевом, а между напевом и рифмой было, видимо, отношение *дополнительности:* рифма встречалась лишь в говорных жанрах и не могла соединяться с пением. Рифма в этой системе была признаком прозы, той орнаментальной прозы, которая структурно отделялась и от поэзии, и от всех видов нехудожественной речи: и от деловой и разговорной, стоявших ниже искусства на шкале культурных ценностей средневековья, и от культовой, сакральной, государственной, исторической, стоявших выше его. Эта орнаментальная «забавная» проза включала в себя пословицы, ярмарочное балагурство (под его влиянием, как показал Д. С. Лихачев, создавался стиль «Моления Даниила Заточника»), с одной стороны, и «витие словес», с другой. Здесь, в частности, проявилось то смыкание ярмарочной и барочной культур, о котором нам уже случалось писать[1].

Рифма соединилась с поэзией и приняла на себя организующую метрическую функцию только с возникновением говорной, декламационной поэзии. Однако одну существенную сторону прозы она сохранила — направленность на содержание.

Ритмический повтор — повтор позиции. Фонема же при этом как единица определенного языкового уровня входит в дифференцирующую группу признаков. Таким образом, элемент, подлежащий активизации, принадлежит плану выражения.

Первые рифмы строились как грамматические или корневые. Основная масса рифм имела флективный характер.

Голландский лек*арь*
И добрый аптек*арь*
. . . .
Старых старух молодыми переправл*яти*,
А ума их ничем не повреж*дати*.
Я машину совсем изгот*овил*
И весь свой струмент пригот*овил*.
Со всех стран ко мне приез*жайте*,
Мою науку прославл*яйте*[2].

Аналогичным образом строится рифма и в прозе «вития словес». Приведем текст Епифания Премудрого: «Да и аз многогрешный и неразумный ⟨...⟩ слово плет*ущий* и слово плод*ящий* и словом почтити мн*ящий*, от словес похваления и приобрет*ая*, и приплет*ая*, паки глаголю: что тя нареку вожа заблу*дившим*, обрет*ателя* по*гибшим*, наставника прельщ*енным*, руковод*ителя* умом ослепл*ен*-

[1] См.: Ю. М. Лотман. Замечания к проблеме барокко в русской литературе. — Československá rusistika, т. XIII, 1968, № 1, стр. 21.

[2] Русская народная драма XVII—XX веков, ред., вступит. статья и комментарий П. Н. Беркова. М., «Искусство», 1953, стр. 84—85. Курсив мой. — *Ю. Л.*

ным, чис*тителя* оскверн*енным*, взыска*теля* расточ*енным*, стража ратн*ым*, утеши*теля* печальн*ым*, корми*теля* алч*ущим*, пода*теля* треб*ующим*, показа*теля* несмысл*енным*, помощн*ика* обидим*ым*, молитвенн*ика* тепл*а*, ходатая верн*а*, поган*ым* спаси*теля*, бес*ом* проклина*теля*, кумир*ом* потреби*теля*, идол*ом* попира*теля*, богу служи*теля*, мудрости рачи*теля*, философии люби*теля*, правде твори*теля*, книгам сказа*теля*, грамоте пермстей списа*теля*» [1].

Флективная и корневая рифмы, включая в повторы единицы морфологического и лексического уровня, непосредственно затрагивали область семантики. Поскольку совпадали элементы плана выражения, а дифференциальным признаком становилось з н а ч е н и е, связь структуры с содержанием становилась непосредственно обнаженной.

Звучание рифмы связано непосредственно с ее неожиданностью, то есть имеет не акустический или фонетический, а семантический характер. В этом не трудно убедиться, сопоставляя тавтологические рифмы с омонимическими. В обоих случаях природа ритмико-фонетического совпадения одинакова. Однако при несовпадении и отдаленности значений (сближение их воспринимается как неожиданность) рифма звучит богато. При повторе и звучания, и значения рифма производит впечатление бедной и с трудом признается рифмой.

Снова мы сталкиваемся с тем, что повтор подразумевает и отличие, что совпадение на одном уровне только выделяет несовпадение на другом. Рифма — один из наиболее конфликтных, диалектических уровней поэтической структуры. Она выполняет ту функцию, которую в безрифменной народной и псалмической поэзии играли семантические параллелизмы, — сближает стихи в пары, заставляя воспринимать их не как соединение двух отдельных высказываний, а как два способа сказать одно и то же. Рифма на морфолого-лексическом уровне делает то, что анафора на синтаксическом.

Именно с рифмы начинается та конструкция содержания, которая составляет характерную черту поэзии. В этом смысле принцип рифменности может быть прослежен и на более высоких структурных уровнях. Рифма в равной мере принадлежит метрической, фонологической и семантической организации. Слабая, по сравнению с другими стиховедческими категориями, изученность рифмы в значительной мере связана с сложностью ее природы.

Совершенно не поставлен вопрос об отношении рифмы к другим уровням организации текста. Между тем для русской поэзии XIX и XX веков очевидно, например, что «расшатывание»

---

[1] Цит. по: В. П. З у б о в. Епифаний Премудрый и Пахомий Серб. Труды отдела древнерусской литературы, т. IX. М.—Л., Изд. АН СССР, 1953, стр. 148—149.

запретов на системы ритмики почти всегда дополнялось увеличением запретов на понятие «хорошей» рифмы. Чем больше ритмическая структура стремится имитировать не-поэтическую речь, тем отмеченнее становится рифма в стихе. Ослабление метафоризма, напротив, обычно сопровождается ослаблением структурной роли рифмы. Белый стих, как правило, чуждается тропов. Яркий пример этого — поэзия Пушкина 1830-х годов[1].

Совпадения звуковых комплексов в рифме сопоставляют слова, которые вне данного текста не имели бы между собой ничего общего. Это со-противопоставление порождает неожиданные смысловые эффекты. Чем меньше пересечений между семантическими, стилистическими, эмоциональными полями значений этих слов, тем неожиданнее их соприкосновение и тем значимее в текстовой конструкции становится тот пересекающийся структурный уровень, который позволяет объединить их воедино.

Даже
мерин сивый
желает
жизни изящной
и красивой.
Вертит
игриво
хвостом и гривой.
Вертит всегда,
но особо пылко —
если
навстречу
особа-кобылка.

В. Маяковский, Даешь изячную жизнь.

Сближение «сивый» — «кра-сивый» сразу задает основное семантическое противоречие всего стихотворения. Стилистическая и смысловая несовместимость этих слов в их обычных языковых и традиционно-литературных значениях заставляет предполагать, что «красивый» получит в данном тексте особое значение, такое, через которое просвечивает «сивый» (составная часть фразеологизма «сивый мерин», значение которого вполне определенно). И именно необычностью этого второго значения, силой сопротивления, которое оказывает ему весь наш языковый и культурный опыт, определяется неожиданность и действенность семантической структуры текста. Такой же смысл имеют и другие рифмы текста, типа: «рачьей» — «фрачьей».

[1] Сказанное не относится к верлибру, который вообще регулируется иными, пока еще очень мало изученными законами.

Рифма «особо пылко» — «особа-кобылка» создает еще более сложные отношения. Стилистический контраст между романтическим «пылко» и фамильярным «кобылка» дополняется столкновением одинаковых звуковых комплексов (в произношении «особо» и «особа» совпадают) и различных грамматических функций. Для искушенного в вопросах языка и поэзии читателя здесь раскрывается еще один эффект — противоречия между графикой и фонетикой стиха (не следует забывать обостренного внимания футуристов к графическому облику текста). «Игриво» — «и грива» раскрывает еще один смысловой аспект. В процитированном отрывке сталкиваются слова двух семантических групп: одни принадлежат человеческому миру, вторые связаны с миром лошадей. Просвечивание вульгарных значений сквозь условно-поэтические (достигаемое тем, что слова одного ряда оказываются в другом — частью слов, а это, из-за значимости всей области выражения в поэзии, переносится и на сферу значений) дополняется таким же «просвечиванием» «лошадиной» семантики сквозь человеческую.

Повторы на фонемном уровне

Давно замечено, что повторяемость фонем в стихах подчиняется несколько иным законам, чем в нехудожественной речи. Если рассматривать обычное речевое употребление как неупорядоченное (то есть не принимать во внимание собственно языковые закономерности построения), то поэтический язык предстанет как упорядоченный особым образом, в том числе и на уровне фонем.

Наиболее частый (вернее, наиболее заметный в силу своей элементарности) случай — подбор слов таким образом, чтобы определенные фонемы встречались чаще или реже, чем в той языковой норме, которую трудно сформулировать, но которая дана каждому владеющему данным языком интуитивно. Эта норма реализуется особым образом — незаметностью. Пока мы не замечаем той или иной стороны языка, можно быть уверенным, что построение ее соответствует нормам употребления. Нарочитое сгущение в употреблении того или иного элемента делает его заметным, структурно активным. Пониженная частотность также может быть способом выделения. Однако, в силу того, что языковая норма дает по всем уровням определенное, порой значительное, расстояние между нижней и верхней границами допустимости, а также из-за малых объемов литературных текстов, вследствие чего отсутствие того или иного элемента может произойти совершенно случайно, структурное неупотребление чаще строится иным образом. Ему предшествует правильно организованная повышенная частотность, которая создает определенную ритмическую инерцию. И уж потом,

на месте, где ожидается появление данного элемента, он отсутствует. Этим достигается эффект разрушенности, имитируется мнимая неорганизованность, простота, естественность текста.

Кроме частоты повторяемости одних и тех же фонем, существенна повторяемость их позиции (в начале слов или стихов, во флективных элементах, под ударениями, повторяемость групп фонем относительно друг друга и пр.).

Повторяемости фонем в стихе имеют определенную художественную функцию: фонемы даются читателю лишь в составе лексических единиц. Упорядоченность относительно фонем переносится на слова, которые оказываются сгруппированными некоторым образом. К естественным семантическим связям, организующим язык, добавляется «сверхорганизация», соединяющая не связанные между собой в языке слова в новые смысловые группы. Фонологическая организация текста имеет, таким образом, непосредственно смысловое значение.

Однако и в системе звуковых повторов мы можем обнаружить две уже отмечавшиеся тенденции — к установлению некоторой упорядоченности, некоторого автоматизма структуры, и к ее нарушению.

Приведем пример:

Персефона, зерном загубленная!
Губ упорствующий багрец,
И ресницы твои — зазубринами,
И звезды золотой зубец.

М. Цветаева, Поэма горы.

Текст включает в себя некоторые последовательности слов, вполне естественные с точки зрения законов обычной речи: «Персефона, зерном загубленная» и «ресницы твои — зазубринами». Однако рядом с ними встречаем последовательности, производящие впечатление некоторой необычности. Таково присоединение к первому стиху второго и к третьему — четвертого. Необычность этих присоединений выражается по-разному: между первым и вторым стихами подразумевается и интонационно может быть выражена некоторая связь (например, сопоставления, сравнения или причинно-следственного подчинения), но она не выражена синтаксически. Второй и третий, а также третий и четвертый стихи соединены синтаксической связью, но она противоречит содержанию заключенных в стихах высказываний.

Нетрудно убедиться, что там, где обычные языковые связи неполны или не мотивированы, особенно концентрированы фонологические связи. И наоборот — на участках текста, где морфосинтаксическая упорядоченность ясна, фонологическая — ослаблена.

Рассмотрим основные фонологические связи отрывка из поэмы М. Цветаевой. В первом стихе — устойчивое аллитерационное соединение: зерном загубленная. Сопоставление этих двух слов и связь с мифом о Персефоне активизируют в «зерне» мифологический сюжет: «съедание плода (символ любви) — причина гибели». Однако эта связь «зерна» с любовной символикой раскрывается в полной мере только через фонологические связи второго стиха. Если совпадение начального «з» объединяет «зерном» и «за*губ*ленная», то общность группы «*губ*» связывает конец первой строки со второй, а семантику гибели со значением «губы». При этом вторая строка очень тесно спаяна фонологически: «упорствующий» повторяет вокализм первого слова (уб-уп), а «багрец» — его консонантизм (гб — бг).

В результате складывается некоторое семантическое целое, включающее пересечение областей значений этих трех слов.

Весь этот цикл значений связан с Персефоной, которая в приведенном отрывке замещает «я» других глав поэмы. Противопоставленное ему «ты» также имеет свое фонологическое «распространение». «Зазубринами», «звезды золотой зубец» — модуляция «з-зуб — зв-зд — злт — зуб» создает связанный ряд, общее, возникающее на пересечении лексических значений компонентов, семантическое содержание которого приписывается «ресницам». Эти два значимых ряда, воспроизводя конфликт «я» и «ты», сближены и противопоставлены звуковой соотнесенностью: «загубленная — зазубринами» и «багрец-зубец».

Таким образом, фонологическая организация текста образует сверхъязыковые связи, которые приобретают характер организации смысла.

Распространено представление о том, что звуковая организация текста — это конструкция, составленная из некоторых специально подобранных поэтом звучаний. Причем под «звучаниями» понимаются акустические единицы определенной физической природы. Исходя из этих представлений, говорят, что, изучая звуковую организацию, следует обращать внимание на транскрипцию, а не на графику. На деле вопрос значительно сложнее. Организация строится по нескольким уровням: в одних случаях упорядочены дифференциальные признаки фонем или же аллоформы (это особенно существенно для языков, в которых произношение фонемы зависит от позиции ее в слове)[1], как в современной русской поэзии, в других — фонемы, в третьих — в организацию включаются и морфологические упорядоченности. Так, предлог «с» в определенных позициях будет произноситься звонко, но из-за

---

[1] Нормы произношения современного русского языка уже в 1820-е годы были перенесены в поэзию. Однако еще в XVIII веке в стихе зависимость произношения гласных фонем от их позиции подавлялась.

общности морфологической функции он будет отождествляться с глухими произношениями этого предлога.

Вы — с отрыжками, я — с книжками,
С трюфелем, я — с грифелем,
Вы — с оливками, я — с рифмами,
С пикулем, я — с дактилем.

М. Цветаева, Стол.

«С» здесь произносится то как «с», то как «з», но морфологическая (и графическая) общность заставляет обращать внимание на бесспорное единство этого элемента в повторяющейся структуре текста. В этом случае внимание к графике стиха даст больше, чем транскрибирование.

В обычной речи соотношение уровней дифференциальных признаков фонем, графем, морфем автоматизировано, и мы воспринимаем все эти стороны в единстве. В поэзии, поскольку одни из этих уровней в тексте могут быть дополнительно упорядочены, а другие нет, между их соотнесенностью возникает свобода, позволяющая сделать значимой самую систему соотношений. В зависимости от того, что в этом комплексе будет в наибольшей мере упорядочено, может быть полезно прибегнуть к анализу транскрипции, фиксирующей реальное произношение, морфемной или графической записи.

Из сказанного можно сделать ряд выводов. Самый существенный из них — тот, что так называемая музыкальность стиха не есть явление акустическое по своей природе. В этом смысле противопоставление «музыкальности» и «содержательности», в лучшем случае, просто не верно. Музыкальность стиха рождается за счет того напряжения, которое возникает, когда одни и те же фонемы несут различную структурную нагрузку. Чем больше несовпадений — смысловых, грамматических, интонационных и других — падает на совпадающие фонемы, чем ощутимее этот разрыв между повтором на уровне фонемы и отличием на уровнях любых ее значений, тем музыкальнее, звучнее кажется текст слушателю. Из этого вытекает, что звучность текста не есть его абсолютное, чисто физическое свойство. Для слушателя, который заранее знает весь набор возможных у данного поэта или направления рифм, невозможно яркое восприятие фонологической стороны текста. С этим связано известное в истории поэзии явление — старение слов. Слова «в привычку входят, ветшают как платье» (Маяковский). Об устарении рифм писал и Пушкин, и многие после него. Однако лексический состав языка меняется не столь быстро, и «устаревшая» в одной системе рифма, запрещенный в силу своей банальности тип звуковой организации, вступая в новые культурные контексты, становится неожиданным, способным нести инфор-

мацию. Звучание слов «молодеет», хотя сами эти слова остаются по своему фонетическому составу без изменений.

Твердое понимание того, что фонема — не просто звук определенной физической природы, а звук, которому в языке искусства приписано определенное структурное значение, звук, осмысленный по многим уровням, по-особому освещает проблему звукоподражания. Обычно в этой связи подчеркивается сближение поэтической звукописи со звуками реального мира. Но сходства здесь не больше, чем между реальным предметом и любым способом его изображения. Физический звук воссоздается средствами фонем, то есть звуков системных и осмысленных. «Естественность» и «аморфность» этих звуков вторична и напоминает иллитераты — случаи, когда экстралингвистические звуки, издаваемые человеком, например чиханье или кашель, передаются фонемами (или на письме — графемами), то есть единицами языка. В этих случаях мы имеем дело не с точным воспроизведением, а с условным, принятым в данной системе, соответствием. Показательно, что звукоподражательные междометия, воспроизводящие крики разных животных, *не совпадают в различных языках*. Соответствие между звукоподражанием и его объектом существует лишь в пределах того или иного языка, хотя, конечно, и отличается большей, по сравнению с обычными словами, иконичностью.

В связи с этим иной смысл получает проблема заумного языка. Бытующее представление о зауми как о бессмыслице неточно уже потому, что «бессмысленный (то есть лишенный значений) язык» — это противоречие в терминах. Понятие «язык» подразумевает механизм передачи значений (смыслов). Так называемые «заумные слова» составлены из фонем, а очень часто и из морфем и корневых элементов определенного языка. Это — слова с незафиксированным лексическим значением. Однако это именно с л о в а, поскольку они имеют формальные признаки слова и заключены между словоразделами. Раз это слова, то, следовательно, предполагается, что у них есть значение (слов без значений не бывает), только оно по какой-либо причине неизвестно читателю, а иногда и автору («Люблю я очень это слово, Но не могу перевести» («Евгений Онегин») — случай, когда автор не может дать или делает вид, что не может дать перевода слова, типологически близок к зауми).

А. Крученых, вводя понятие зауми, имел в виду субъективные, текучие, индивидуальные значения, противостоящие «застывшим» общеязыковым значениям слов. Такое понимание было определено его литературной позицией и логикой полемической борьбы вокруг языка поэзии. Считать это определение до сих пор обязательным для науки нет никаких оснований.

Задолго до возникновения поэтики футуризма и вне каких-либо связей с ней в практике фольклора, детской поэзии, многих

литературных школ встречалось употребление слов, непонятных аудитории, или слов, составленных ad hoc (к данному случаю), слов, значение которых было полностью окказионально и определялось данным контекстом.

Автомедоны наши бойки,
Неутомимы наши тройки.
А. Пушкин, Евгений Онегин.

Можно сомневаться в том, что все читатели «Евгения Онегина» знали значение имени Автомедон.

Значение неизвестного слова определяется по контексту. Так поступает всякий слушающий. Он не лезет в словарь, если речь идет о живом восприятии языка, а догадывается о значении, исходя из общей контекстно-смысловой ситуации. Но контекст в поэзии — это, прежде всего, поэтическая структура. Поэтому непонятное слово не остается для нас лишенным смысла, а делается сгустком структурных значений. В данном случае ведущее структурное значение задается конфликтом между словами текста и обозначаемыми ими предметами:

Меж тем как сельские циклопы
Перед медлительным огнем
Российским лечат молотком
Изделье легкое Европы,
Благославляя колеи
И рвы отеческой земли.
Там же.

Комический эффект противоречия между поэтизмом «сельские циклопы» и присутствующим в сознании читателей реальным обликом деревенских кузнецов[1] представляет ключ ко всему отрывку.

Таким образом, возникает напряжение между предельной близостью, обыденностью поэтического денотата и предельной удаленностью, необычностью, поэтичностью обозначающих его слов. И этому не вредит то, что читатель не знает значения имени Автомедон: удаленность от обыденного этим только подчеркивается. Непонятное слово для нас всегда заключает элемент экзотизма, воспринимается как чужое слово, таинственное и поэтому именно не бессмысленное, а особо значительное. С этой целью

[1] Ни проза классицизма, ни перифрастический стиль Карамзина и его школы не были рассчитаны на такое соотношение. Единице плана выражения соответствовал в качестве содержания идейный объект, а не факт из реального быта.

переводчики нередко сохраняют без перевода значимые имена или звукоподражания, хотя расшифровать, перевести их нетрудно.

Непонятные слова воспринимаются нами как свидетельства подлинности воспроизведения чуждой жизни, они передают колорит чужой жизни. Так, будучи в японском оригинале текстом на не-японском языке, в русском они становятся текстом на японском (чужом) языке:

«Подожди меня у моста!
    Баккара-фунгоро — у моста! —
Просил он. — Скажи, подождешь?»
«Ах, я с собой не взяла зонта!
Гляди, собирается дождь!
    Баккара-ваккара-фунгоро,
    Баккара-ваккара-фунгоро!»

Тикамацу Мондзаэмон, Самоубийство влюбленных на острове небесных сетей, пер. В. Марковой.

Незнакомому слову могут приписываться и другие значения, которые определяются, с одной стороны, данной поэтической структурой, а с другой, теми функциями, которые придаются непонятному в данной системе культуры. Это может быть «возвышенное», «святое», «истинное», а может быть «враждебное», «вредное», «ненужное», «оскорбительное».

Когда мы определяем значение непонятного слова, срабатывает тот же механизм, как и при слушанье непонятной речи на иностранном языке: мы «переводим» звуки и слова чужого языка, приписывая им те значения, которые они имеют в нашем.

Мы определили природу повтора в художественной структуре, увидели, что все случаи повтора могут быть сведены к операциям отождествления, со- и противопоставления элементов данного уровня структуры.

Из этого следует, что элементы поэтической структуры образуют пары оппозиций, присущие именно данной структуре и не являющиеся свойствами ее материала (для литературы — языка), структурная природа которого учитывается на определенных уровнях, а на более абстрактных вообще в расчет не берется (достаточно построить структуру: «романтизм в искусстве», обязательную для всех видов искусства, — полезность подобной модели трудно оспорить, — чтобы убедиться, что на таком уровне абстракции структура языка как материала уже не будет играть роли).

Эти оппозиционные пары будут, реализуя свое структурное различие, выделять архиединицы, которые в свою очередь могут образовывать пары пар, выделяя структурные архиединицы второй степени. При этом важно подчеркнуть, что иерархия уровней в языке строится в порядке однонаправленного движения от самых

простых элементов — фонем — к более сложным. Иерархия уровней структуры поэтического произведения строится иначе: она состоит из единства макро- и микросистем, идущих вверх и вниз от определенного горизонта. В качестве подобного горизонта выступает уровень слова, который составляет семантическую основу всей системы. Вверх от горизонта идут уровни элементов более крупных, чем слово, ниже — элементы, составляющие слова.

Как мы постараемся показать, семантические единицы создают уровень лексики, а все другие — те сложные системы оппозиций, которые соединяют лексические единицы в совершенно невозможные вне данной структуры оппозиционные пары, что служит основой выделения тех семантических признаков и архиэлементов семантического уровня (архисем), составляющих специфику именно этой структуры, то «сцепление мыслей», о котором говорил Л. Н. Толстой.

Графический образ поэзии

Различие между поэтическим и непоэтическим текстом состоит, в частности, в том, что количество структурных уровней и значимых их элементов в обычном языке замкнуто и известно говорящему заранее. В поэтическом же тексте слушателю или читателю еще предстоит установить, какова совокупность кодовых систем, регулирующих предложенный ему текст.

Поэтому любая система закономерностей в принципе может быть воспринята в поэзии как значимая. Для этого необходимо, чтобы она, во-первых, была ощутимо урегулирована и этим отличалась от неорганизованного текстового фона и, во-вторых, нарушалась определенным, внутренне закономерным, образом. Множество возможных нарушений даст разнообразие информационных возможностей внутри данного типа организации.

Графическая урегулированность служит интересным примером реализации этой особенности поэтических текстов. Она позволяет проследить некоторые общие закономерности отношения поэтической структуры к общеязыковой. В естественном языке графическая структура — его письменная форма — не является ни стилем, ни какой-либо особой системой выразительности. Она представляет собой лишь графический адекват устной формы языка.

Поэтический текст со своей общей установкой на максимальную упорядоченность подразумевает презумпцию и графической упорядоченности текста. Прежде всего следует отметить совмещение графической строки и стиха. Это, по сути дела, чисто служебное обстоятельство приобретает столь большое значение, что при установке на предельную невыраженность структурных средств, сведение их к «минус-приемам», графическая разбивка на стихи мо-

жет остаться единственным сигналом о принадлежности текста к поэзии.

Следует отметить, что в период зарождения русской письменной поэзии нового времени требования к графическому оформлению стиха были значительно более суровыми, чем в дальнейшем. Поэзия эпохи барокко, освободившись от обязательного союза с музыкой, настолько прочно слилась с рисунком, что сама воспринималась как разновидность изобразительного искусства. При этом с наивной последовательностью соблюдался иконический принцип, перенесение которого на языковые знаки вообще составляет типичную черту поэзии. В стихах Семеона Полоцкого графический рисунок текста в ряде случаев определялся содержанием [1].

Но и в XVIII веке для стихов употреблялись некоторые виды типографского выделения, которые в применении к прозаическому тексту производили впечатление излишней изысканности: рамки, виньетки и пр. Печатный и рукописно-альбомный поэтический текст органично сочетался с иллюстрацией, между тем как роман, в лучшем случае, сопровождался «картинкой» на титульном листе.

К концу XVIII века, поскольку противопоставление поэзии и прозы как двух функционально различных видов художественной речи окончательно закрепилось в сознании читателей и необходимость в укреплении его отпала, значимость сохранилась лишь за основным признаком — разбивкой на стихи. Зато обнаружились разные графические стили внутри стиховой структуры.

Так, Карамзин ввел ряд специфически поэтических типов употребления знаков препинания (тире, многоточие), Жуковский стал использовать курсив как интонационное средство. В эту же пору вводится ряд других значимых элементов графики.

Интересным примером того, как последовательное введение и нарушение некоторой графической упорядоченности становится средством художественной выразительности, является нумерация строф в «Евгении Онегине». Нумерация строф при помощи цифровых обозначений встречалась в европейской поэзии пушкинской эпохи. Поскольку цифровое обозначение сразу же задавало жесткую упорядоченность, нарушение ее становилось в высшей мере неожиданным и, следовательно, способным нести большую информацию.

Пушкин широко использовал эту возможность. Он пропускал строфы, ставя лишь их номера, в ряде случаев не только тогда, когда действительно исключал реально существовавший текст, но и из чисто композиционных, идейно-художественных соображений, обозначая номером никогда не существовавшую строфу.

[1] Стихотворения в форме звезды или сердца см. в кн.: Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. М. — Л., Изд. АН СССР, 1953, лист между стр. 128 и 129.

Аналогичный прием Пушкин, видимо, готов был применить и к нумерации глав. Выпустив главу, посвященную путешествию Онегина, он не смог пропустить номер: это было бы равно возведению на себя открытого подозрения в сочинении цензурно неприемлемых текстов. Позволить себе это в печати Пушкин в 1830-е годы не мог. Но он ясно дал понять читателю, что настоящий номер последней главы — девятый.

Особый этап в развитии графической стороны поэтического текста наступает в XX веке.

На фоне устоявшихся норм поэтической графики XIX столетия возникают различные индивидуальные графические манеры (пионером здесь выступает Андрей Белый). Можно говорить о графическом рисунке поэтического текста, присущем Маяковскому, Хлебникову, Цветаевой, Сельвинскому и многим другим поэтам. На этом фоне возникает вторичная индивидуальность графики, ее подчеркнутая традиционность (Пастернак, Багрицкий, Твардовский).

Графическая структура стиха еще почти не изучена[1]. В порядке предварительных замечаний можно выделить графику ритмико-синтаксической интонации (пробелы, расположение стихов) и графику лексической интонации (шрифты).

Если эти виды графической выразительности в определенном отношении представляют лишь графические адекваты неграфических структурных уровней, то в ряде случаев графика в поэзии составляет самостоятельный структурный уровень, который не может быть передан ничем, кроме нее самой. Таково, например, в поэме Маяковского «150 000 000» воспроизведение не только текста, но и внешнего вида афиши в начале текста. Такую же роль играет включение в лирическую поэму «Про это» технических приемов газетно-репортажной верстки в расположении заглавий. Характер газетного стиля в расположении полос играет здесь не меньшую роль, чем откровенно альбомное и поэтому ироническое цитирование графического эвфемизма:

Имя
    этой
        теме:
            .... ![2]

Почти не изучены те формы нового синтеза текста и графики, которые создавались в плакатах Маяковского-Родченко, фотомонтажах С. Третьякова и которые существенно повлияли на использование словесного текста в монтажной системе С. Эйзенштейна.

[1] В недавнее время на эту сторону вопроса обратил внимание А. Жовтис (см. его книгу «Стихи нужны». Алма-Ата, «Жазушы», 1968).

[2] Ср. ироническое описание аналогичного жеманного употребления многоточий в стихотворении Исаковского: «В каждой строчке — только точки, Догадайся, мол, сама» («И кто его знает...»).

Сходные проблемы возникают при изучении сочетания стихотворного текста и рисунка, например, в поэзии для детей.

* * *

В поэзии XIX века прочно завоевала себе место неточная рифма. Именно под ее влиянием было обнаружено, что рифма — явление не графическое, а звуковое. Одновременно в языкознании начал все более проявляться интерес к звуковой стороне языка, фонетика обособилась в самостоятельную дисциплину и быстро выдвинулась вперед: ее опытный, связанный с акустикой и поддающийся измерениям характер импонировал общему духу научного позитивизма. В этой обстановке сложилась «слуховая школа» в филологии.

Поэзия символизма, видевшая в стихах «музыку прежде всего», закрепила ее торжество[1]. Мысль о том, что поэзия — это звучащий текст, что стихи рассчитаны на слуховое восприятие, стала всеобщей. Истина эта кажется настолько очевидной, что проверка ее представляется многим совершенно излишней.

Мы уже убедились, что звуковая природа стиха имеет не фонетический, а фонологический характер, то есть связана со смыслоразличением. А если это так, то вряд ли графика — одна из разновидностей организации языкового текста — может быть безразлична для его структуры. Конечно, значение графической организации текста менее существенно, чем фонологической, в силу подчиненной роли графической формы языка. Но можно ли ее не учитывать вообще? Между тем попытки проследить буквенную организацию текста часто встречают сопротивление со стороны специалистов, считающих, что только фонематическая структура отражает реальность стиха.

— Так, с точки зрения фонологии русского языка «ю» не существует — это йотированный гласный «у», и при подсчете гласных в той или иной строке «ю» следует приплюсовывать к «у». Однако поэтическое сознание, например Лермонтова, формировалось под влиянием не только произношения, но и (как у всякого человека книжной культуры) графики. Когда Лермонтов писал:

Я без ума от тройственных созвучий
И влажных рифм, как, например, на «ю»... —

«ю» для него имело отчетливое собственное значение, хотя это — только графема. Слиться с «у» в его сознании «ю» не могло, несмотря на чисто графический характер различия между ними.

[1] Символизм с его ориентацией на музыку культивировал в графике интонационные моменты. Футуризм связывал литературу не с музыкой, а с живописью, и это повлияло на появление таких элементов, как «лесенка» Маяковского, стремление к синтезу текста и графики.

Более того, очевидно, что между «е» и «ѣ» в русском литературном языке конца XIX — начала XX века разница была лишь графическая. Однако можно было бы показать, что унификация этих знаков в ряде случаев меняет облик организации текста. Неразличение «е» и «ѣ» было знаком неграмотного сознания, и в языковом мышлении культурного человека они не уравнивались. Показательна настойчивость, с которой Блок требовал, чтобы его собрание сочинений, начатое издаваться до реформы орфографии 1918 года, было допечатано по старой системе. Перевод текста на новую графику для него менял текст значимым, но не предусмотренным поэтом образом.

Все это необходимо напомнить, поскольку именно в графике, под влиянием убеждения, что текст — это звучание, допускается наибольший редакторский произвол. Между тем модернизация графики — явление не столь уж безобидное и безболезненное для авторского текста, как это принято думать.

Особо следует остановиться на случаях необычных авторских написаний. Известно, что Вяземский отстаивал свое право на орфографические ошибки как на выражение своей личности в тексте. Блок настаивал на написании «жолтый», отличая его от «жёлтый». Примеры эти можно было бы умножить.

Во всех случаях, когда мы улавливаем в графике преднамеренную организацию, можно говорить о поэтическом значении графики, поскольку все организованное в поэзии делается значимым. Но графика уже организована в общей системе языка. Значима ли эта организация? Можно предположить, что во всех случаях, когда графическая система совпадает с фонологической и они предстают в сознании носителя языка как единая система, графика реже становится носительницей поэтических значений. Но там, где автоматизм их связи разрушается и обнажается конфликт между этими системами, возникает потенциальная возможность насыщения графики поэтическим смыслом.

Поскольку устная жизнь художественного текста регулируется исполнительством (декламацией), письменный текст должен иметь соответствующие знаки организации. Эту роль выполняет графика.

Уровень морфологических и грамматических элементов

Основываясь на изложенном и несколько забегая вперед, можно сформулировать вывод: в поэтическом тексте все элементы взаимно соотнесены и соотнесены со своими нереализованными альтернативами, следовательно — семантически нагружены. Художественная структура проявляется на всех уровнях. Поэтому нет ничего более ошибочного, чем разделять текст художественного

произведения на «общеязыковую часть», якобы не имеющую художественного значения, и некие «художественные особенности».

Опираясь на сформулированные нами исходные предпосылки подхода к поэтической структуре, можно заранее предположить, что и морфолого-грамматический уровень поэтического текста не равнозначен общеязыковому.

Вопрос о поэтической функции грамматических категорий в художественном тексте был предметом научного рассмотрения в работах Р. Якобсона. Разделяя в языке значения «материальные», лексические, и «насквозь грамматические, чисто реляционные», Р. Якобсон пишет: «Поэзия, налагая сходство на смежность, возводит эквивалентность в принцип построения сочетаний. Симметричная повторенность и контраст грамматических значений становятся здесь художественными приемами» [1].

Действительно, грамматические значения, благодаря тому, что стихийное, бессознательное их употребление в языке заменяется значимым построением текста художником, могут приобретать необычную для них смысловую выразительность, включаясь в необычные оппозиции.

Совершенно очевидно, что в рифмах типа:

Пора, мой друг, пора! [покоя] сердце просит —
Летят за днями дни, и каждый день уносит...

и:

Как с древа сорвался предатель ученик,
Диявол прилетел, к лицу его приник... [2] —

мы имеем дело с разными структурными явлениями. Если отвлечься от эффекта, который возникает в первом случае в связи с нарушением запрета на глагольную рифму и образованием негативной структуры, воспринимаемой поэтом и слушателем его эпохи как отказ от условностей поэтической структуры вообще, движение к простоте, не-поэзии, то и тогда мы не можем не заметить разницы между исследуемыми типами рифм.

В первом случае в паре «просит-уносит» совпадает не только ритмико-фонологическая сторона рифмы, но и морфемно-грамматическая. Именно они составляют нейтрализующуюся основу рифмуемой пары, в то время как в соотнесенно-контрастной позиции оказывается корневая часть — носитель лексико-семантического со-

---

[1] Р. Якобсон. Поэзия грамматики и грамматика поэзии. — В сб.: «Poetics. Poetyka. Поэтика». Warszawa, 1961, стр. 403 и 405. См. также названную выше работу В. В. Иванова «Лингвистические вопросы стихотворного перевода».

[2] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. III, кн. 1, М., Изд. АН СССР, 1948, стр. 330 и 418.

держания. Кстати, интерес зрелого Пушкина и поэтов реалистической школы к глагольным и другим грамматическим рифмам был связан не только с эффектом нарушения канона и расширением границ самого понятия рифмы (что, конечно, имело место), но и со стремлением перенести акцент на предметное, объектное семантическое содержание (на корневую основу слова), на то, что Р. Якобсон назвал «материальной утварью языка» [1]. В рифмуемой паре «ученик-приник» положение иное: основой для аналогии выступает только ритмико-фонологическая сторона рифмы. Грамматические значения подчеркиваются и вступают между собой в сложные отношения эквивалентности.

В отличие от фонологических элементов структуры, которые всю свою значимость получают от лексических единиц, морфологические (и другие грамматические) элементы структуры имеют и самостоятельное содержание. Они выражают в поэзии реляционные значения. Именно они в значительной степени создают модель поэтического видения мира, структуру субъектно-объектных отношений. Ясно, сколь ошибочно сводить специфику поэзии к «образности», отбрасывая то, из чего поэт конструирует свою модель мира. Р. Якобсон указал в цитированной выше статье на значение местоимений в поэзии. «Местоимения явственно противопоставлены остальным изменяемым частям речи, как насквозь грамматические, чисто реляционные слова, лишенные собственно лексического, материального значения» [2].

Реляционные отношения выражаются и другими грамматическими классами. Весьма существенны в этом отношении союзы:

В тревоге пестрой и бесплодной
Большого света и двора...

А. Пушкин.

Здесь в форме подчеркнутого параллелизма рядом поставлены два союза «и», две, как будто тождественные, грамматические конструкции. Однако они не тождественны, а параллельны, и их сопоставление лишь подчеркивает разницу. Во втором случае «и» соединяет настолько равные члены, что даже теряет характер средства соединения. Выражение «большой свет и двор» сливается в одно фразеологическое целое, отдельные компоненты которого утрачивают самостоятельность. В первом случае союз «и» соединяет не только разнородные, но и разноплановые понятия. Утверждая их параллельность, он способствует выделению в их значениях некоего общего семантического поля — архисемы, а понятия эти, в свою очередь, поскольку явно ощущается разница между

[1] Р. Якобсон. Поэзия грамматики и грамматика поэзии. — В сб.: «Poetics, Poetyka, Поэтика». Warszawa, 1961, стр. 438.
[2] Там же, стр. 405.

архисемой и каждым из них в отдельности, бросают на семантику союза отсвет противительного значения. Это значение отношения между понятиями «пестрый» и «бесплодный» могло бы пройти неощутимым, если бы первое «и» не было параллельно второму, в котором этот оттенок начисто отсутствует, и, следовательно, выделялось в акте сопоставления.

Подобные же примеры того, что грамматические элементы приобретают в поэзии особый смысл, можно было бы дать для всех грамматических классов.

Мысль Р. Якобсона нуждается, на наш взгляд, лишь в одной коррективе. Увлекшись красивой параллелью грамматики и геометрии, Р. Якобсон склонен противопоставлять грамматические — чисто реляционные — значения материальным, лексическим. В поэзии безусловное разграничение этих уровней (при большей, как мы уже отмечали, независимости, чем на уровне звуков поэтической речи) не представляется возможным. Это очень хорошо заметно на примере тех же местоимений, отношения которых конструируют модель поэтического мира, в то время как конструкция содержания самого этого местоимения часто оказывается в зависимости от всего понятийного (лексико-семантического) строя произведения в целом.

Поясним эту мысль примером. Остановимся на стихотворении Лермонтова «Дума» — одном из наиболее ярких в русской поэзии примеров раскрытия основной авторской мысли через систему субъектно-объектных отношений, нашедших выражение главным образом в местоимениях. Но это же стихотворение — яркий пример связи между чисто реляционным и вещественным планами. Не связанные в языке, они соотнесены в стихотворении, поскольку и субъект («я»), и объект (здесь — «мы») имеют не общеязыковые значения, а моделируются на глазах у читателя.

Начало стихотворения провозглашает разделение субъекта и объекта. Субъект дан в форме местоимения первого лица единственного числа «я», объект — местоимения третьего лица единственного числа: «состарится оно», «его грядущее» и прямо назван — «поколенье». Расположение субъекта и объекта по грамматической схеме: подлежащее — дополнение со связью между ними — предикатом, выраженным переходным глаголом «гляжу»:

Я гляжу на поколенье —

резко разделяет их как две отдельные и противопоставленные сферы. Действие это: «гляжу» — имеет не только направление, но и эмоциональную окраску, переданную обстоятельством образа действия «печально» и еще более углубляющую пропасть между «я» и «оно».

$$\text{Я} \quad \xleftrightarrow[\text{печально}]{\text{гляжу}} \quad \text{поколенье}$$

В этой же строфе намечен и облик «поколенья»: «его грядущее — иль пусто, иль темно», оно «в бездействии состарится». Очень существенна конструкция четвертого стиха, представляющего грамматическую параллель к первому. Только в этих двух стихах первого четверостишия субъект выражен местоимением. Достаточно обнажить грамматическую форму текста —

Я гляжу печально...
Оно состарится в бездействии..., —

чтобы увидеть параллельность и структуры предложения, и расположения и характера второстепенных членов (в обоих случаях — это обстоятельство образа действия). Схему предложения можно представить в следующем виде:

Субъект: выраженный личным местоимением единственного числа	←——→	Предикат: глагол ↓ Обстоятельство образа действия (наречие или существительное в функции наречия)

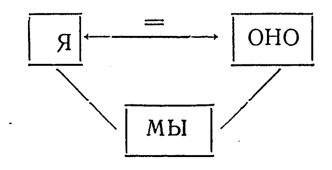
Однако эта общая схема служит лишь основанием для параллели (аналогии), то есть для того, чтобы сделать различие информационно нагруженным фактором. Сопоставим глаголы «гляжу» и «состарится». Грамматическое значение переходности получает в поэтическом контексте дополнительный смысл. Оно поддерживается наличием в первом случае и отсутствием во втором дополнения при глаголе. Выступая как различие в аналогии, признак этот активизируется. Однако эта реляционная схема тесно переплетается с лексической — активным обликом осуждающего авторского «я» и пассивным «оно» (к глаголу — обозначению действия — обстоятельство «в бездействии»!). Большое значение имеет рифма «поколенье — сомненье». Мы уже видели, что отношения рифмы всегда смысловые. «Поколенье» приравнено «сомненью», за которым тянется грамматически однородное и фонетически связанное с ним «познанье».

Представляет интерес и модуляция глагольного времени. Пара «я гляжу» — «оно состарится» дифференцируется не только залогом, но и временем. Будущее время в речи о поколении приобретает в стихотворении структурную значимость тем более, что лексический ряд отрицает наличие у этого поколения будущего («его грядущее — иль пусто, иль темно»). Реляционная (грамматическая) и вещественная (лексическая) конструкции соотнесены по принципу контраста.

Однако уже в первом четверостишии содержится элемент, резко противоречащий всей ярко выраженной противопоставленности его субъектно-объектных полюсов. Поколение уже в пер-

вой строке характеризуется как «наше». А это переносит на отношение субъекта к объекту (которое до сих пор мы рассматривали как антагонистическое в соответствии со схемой» «я» — «оно») всю систему отношений типа «я — наше поколенье». Субъект оказывается включенным в объект как его часть. Все то, что присуще поколению, присуще и автору, и это делает его разоблачение особенно горьким. Перед нами — система грамматических отношений, создающая модель мира, решительно невозможную для романтизма. Романтическое «я» поглощало действительность; лирическое «я» «Думы» — часть поколения, среды, объективного мира.

Установив сложную систему отношений между «я» и «оно» («поколенье»), Лермонтов в следующей части стихотворения резко ее упрощает, объединив субъект и объект единым «мы». Сложная диалектика слияния и противопоставления себя и своего поколения оказывается снятой [1].



Оппозиция «я» — «оно» снята в «мы», и все дальнейшее стихотворение строится на настойчивом повторении: «богаты *мы*, едва из колыбели...», «жизнь уж *нас* томит», «*мы* вянем без борьбы...», «*мы* иссушили ум...», «*наш* ум не шевелят» и т. п. В промежутке между пятой строкой, в которой это новое (отличное от первого стиха) местоимение первого лица множественного числа появляется впервые, и сорок первой, в которой оно фигурирует в последний раз (37 стихов), «мы» в различных падежах фигурирует 15 раз. Особенно важно отметить, что местоимение «мы» в разных формах играет грамматическую роль и субъекта, и объекта в предложении, объединяя оба члена реляционной пары «я — оно».

Мы богаты ошибками...
Мы вянем...
Мы иссушили...
Мы едва касались...
Мы не сберегли...
Мы извлекли...
Мы жадно бережем...
Мы ненавидим...
Мы любим...
Мы спешим к гробу...

---

[1] Знак контрастного со-противопоставления.

Мы пройдем над миром...

Жизнь нас томит...
Мечты поэзии... наш ум не шевелят...
Забавы нам скучны...

(Мы исключаем из рассмотрения характер местоимений в строках 13—16 — после «Так тощий плод, до времени созрелый...»,— так как они структурно выпадают, представляя сюжетно вставной эпизод — сравнение, а генетически — вставку более ранних строк из стихотворения «Он был рожден для счастья, для надежд...» ⟨1830⟩.)

Легко заметить постоянный для всей этой части стихотворения конфликт между грамматической и лексической структурами. Первая, строясь по принципу:

субъект → действие или действие → объект,

подразумевает наличие деятельности. Вторая всем подбором глаголов опровергает это. Так из соотнесения грамматической и лексической структур возникает основной семантический мотив этой части — бездеятельность или пустая, ложная деятельность.

Реляционные связи лермонтовского «мы» с окружающим миром (которые строятся из материала грамматических отношений) не раскрываются перед нами во всей полноте вне содержания этого «мы», в строительстве которого активное участие принимают элементы лексического уровня.

Нетрудно заметить, что лексическая структура центральной части стихотворения построена на контрастах и оксюморонах. При этом прослеживаются любопытные закономерности:

I К добру и злу постыдно равнодушны...
II ...И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

I. Специфика построения «лексико-грамматической фигуры» первого примера такова, что взаимно накладывает лексическую противопоставленность слов «добро» и «зло» на полное тождество их грамматических структур и синтаксической позиции. Лексические антонимы оказываются в положении параллелизма. Союз «и» только подчеркивает их реляционное равенство.

к добру ⟩ — постыдно равнодушны
к злу

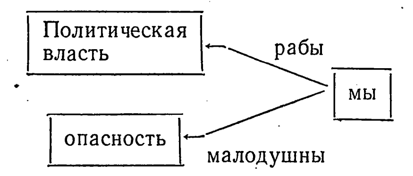
Таким образом, поскольку в поэзии грамматический уровень проецируется на семантический, «добро» и «зло» оказываются уравненными (эта грамматическая структура поддерживается лексическим значением слова «равнодушны»). «Добро» и «зло» образуют архисему, из которой исключается все, составляющее специфику каждого понятия, и сохраняется их общее значение. Если выделить в понятиях «добро» и «зло» их общную сущность, то ее можно будет сформулировать приблизительно так: «моральная категория, какая именно — не имеет значения». Именно такова модель *этики* «мы» — поколения «Думы».

II. И здесь мы можем применить ту же систему рассуждений о сочетании лексической противоположности и грамматического тождества, превращающего понятия «любим» и «ненавидим» во взаимные модели. И они нейтрализуются в архисеме — «эмоция безразлично какой направленности». Так моделируется *эмоциональный* мир «мы». Сложная система лексических оппозиций построена так, чтобы опровергнуть основную семантику всех опорных слов, ввести читателя в мир обесцененных ценностей. «Богаты — ошибками», «жизнь — томит», «праздник — чужой», «наука — бесплодная», «клад — бесполезный», «роскошные забавы — скучны». Лексическое значение всех этих основных существительных, составляющих «инвентарь» мира «поколения», опровергнуто, развенчано. Богатство ошибками — не богатство, а бедность; бесполезный клад — не клад; чужой праздник — не праздник; бесполезные науки — не науки; томительная жизнь — не жизнь. Таким образом, инвентарь мира «поколения» составлен из «минус-понятий» — не понятий, а их отрицания, он негативен по существу. Причем, поскольку добро и зло, любовь и ненависть, холод и огонь в нем уравнены, он принципиально безоценочен. Оценочность в нем заменена лексикой типа: «равнодушны» (к добру и злу), «случайно» (ненавидим и любим) и т. д.

Так вырисовывается структура того «мы», которое поглотило всю среднюю часть стихотворения, вобрав в себя «я» и «оно» первой части. Однако, признав себя самого частью своего поколения, времени, их недуги — своими собственными, соединив субъективное и объективное, сатиру и лирику в единой конструкции, Лермонтов и в этой части не дал своему «я» исчезнуть, полностью раствориться в «мы». Не выраженное в местоименной форме, оно присутствует в системе оценочных эпитетов, резко осуждающих «мы» и контрастирующих с его подчеркнутым этическим безразличием. «К добру и злу — равнодушны» — дает структуру «мы». Эпитет «постыдно» вводит некий субъект, явно внешний по отношению к «мы». Стихи:

Перед опасностью позорно-малодушны,
И перед властию — презренные рабы, —

также дают совершенно иную структуру отношений, чем в других строках. «Мы» совсем не представляет здесь единственный конструируемый мир. Оно сопоставлено с объективной (и резче — политической) реальностью:



Такой двучлен, сменивший монистический мир, целиком заполненный «мы», который присущ структуре других стихов этой части, должен быть дополнен третьим, не названным, но реляционно определенным членом, с позиции которого отношение «мы» к действительности характеризуется как «позорное» и «презренное». То, что этот третий член грамматически не выделен, — чрезвычайно существенно: противопоставление «я» — «оно» оказалось снятым в силу особенностей художественного мышления Лермонтова этих лет, а основания для другой антитезы пока еще не найдено.

Основа этой антитезы появляется в последних четырех стихах. Грамматическая структура резко меняется. «Мы» из субъекта переходит в объект. Чтобы понять значение этого, достаточно сопоставить:

Забавы *нам* скучны...
Мечты поэзии... *наш* ум не шевелят, —

из средней части с заключительным:

Потомок оскорбит *наш* прах, —

чтобы увидеть глубокую разницу. В формально-грамматическом отношении конструкции:

Мечты не шевелят наш ум,
потомок оскорбит наш прах —

однотипны. Но именно это подчеркивает и глубокое различие. В плане содержания в первом предложении было лишь одно действующее лицо — «мы», хотя и в пассивной позиции прямого объекта. Второе предложение имеет два личных центра. Причем здесь подлежащее — не местоимение, действующее лицо названо — это «потомок». Именно он занимает место не названного в центральной части третьего члена. Вокруг него сгущены оценочные эпитеты. Его стих — «презрительный», насмешка — «горькая». «Мы» превратилось из субъекта в объект, наблюдается извне и подлежит осуждению.

Очень интересно промодулировано глагольное время всех трех частей «Думы»: первая часть дает настоящее время для «я» и отрицание будущего («минус-будущее») для «поколения». Вся центральная часть дана в настоящем времени, что особенно заметно, благодаря большой глагольной насыщенности. Последнее четверостишие переносит действие в будущее: «потомок оскорбит». Это поддерживается установлением возрастных отношений «потомка» и «нашего поколения», иерархии отцов, «нас» и потомков:

Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.

То авторское «я», которое было в первой части противопоставлено поколению, во второй — влито в него, в третьей — выступает от лица потомка — «судьи и гражданина». Но это именно синтез, а не отбрасывание какой-либо из частей, и, несмотря на всю резкость осуждения, не забыто, что «я» было отождествлено с «мы», — частица автора есть не только в голосе потомка, но и в прахе поколения. Недаром ему придано определение «наш». Горькие оценочные эпитеты связывают автора и потомка, местоимение — автора и «наше поколенье».

Местоимения вообще чрезвычайно существенны для доказательства влияния грамматического строя на конструкцию поэтического текста. Остановимся на одном примере: сюжетном построении лирического стихотворения.

В основе сюжета в лирике, в конечном счете, лежат определенные жизненные ситуации. Это настолько бесспорно, что неоднократно делались попытки непосредственных реконструкций реальных отношений между автором и окружающими его людьми на основании лирики. Речь идет не только о фольклористике, где опыты реконструкций семейно-бытовых отношений по материалам лирики представляют собой очень распространенный исследовательский прием, но и о таких трудах, как классическая монография акад. А. Н. Веселовского о Жуковском.

Давно уже было, однако, отмечено, что между жизненными ситуациями и «лирическими ситуациями» поэтического текста располагается определенная кодирующая система, которая определяет то, к а к те или иные явления из мира реальности преломляются в конструкции текста. Игнорируя законы этой трансформации и полагая, что тут имеет место элементарное «удвоение реальности», мы рискуем или повторить ошибки наивного биографизма, или утратить самую специфику художественного воссоздания мира.

Очевидно, что одной из основных кодирующих систем этого типа будет структура художественного мышления и — на более высоком уровне — структура идеологических моделей данного общества. Однако стоит сопоставить роман и лирическое стихотво-

рение, принадлежащие к одной и той же художественной и идеологической системе, чтобы убедиться, что в основе их построения лежат совершенно разные типы внутренней структуры. Это убеждает нас, что мы еще не знаем тех промежуточных кодов, которые трансформируют определенный жизненный материал в сюжетные ситуации художественного текста. То, что среди них следует назвать и структуру языка, вытекает, в частности, и из совершенно различной функции местоимений в сюжетной организации лирических и повествовательных жанров.

Если в повествовательных жанрах сюжетные ситуации моделируют некоторые реальные эпизоды на языке определенных идейно-художественных структур, то лирика добавляет еще одно звено — систему местоимений, которая становится универсальной моделью человеческих отношений. Такие, например, вполне возможные в нелирических жанрах ситуации, как любовный четырехугольник (сравни еще более сложную ситуацию в комедии Фонвизина «Бригадир»), в лирике почти не встречаются[1]. То, что герои повествовательного произведения могут в грамматическом отношении все принадлежать одному, а именно третьему лицу, свидетельствует, что категория лица здесь вообще не *значима* (значение ее обостряется лишь в связи с проблемой сказа).

Иное дело лирика. Все лирические персонажи разделяются по схеме местоимений первого, второго и третьего лица. Устанавливая типы связей — отношений между этими семантическими центрами, мы можем получить основные сюжетные схемы лирики. Полученные таким образом сюжетные модели будут иметь наиболее общий, абстрактный характер. Даже если учесть, что лирика каждой культурно-исторической эпохи или литературного направления дает сравнительно ограниченный набор персонажей — значительно более узкий, чем повествовательные и драматические жанры тех же лет, — все равно, перечень героев всегда будет давать более конкретный уровень, чем соответствующая схема отношения местоимений. Так, например, можно выделить сюжетную схему, центрами которой будут «я» и «ты», а отношение между ними будет строиться по схеме доминирования второго центра над первым и зависимости первого от второго. В конкретных текстах конкретных эпох «ты» может интерпретироваться как «возлюбленная», «дева», «бог»; «родина», «народ», «монарх». Однако на определенном — высоком — уровне абстракции между этими сюжетами можно будет установить отношение изоморфизма. Вместе с тем, очевидно, что сюжет с участием одних и тех же

[1] Исключения типа стихотворения Гейне «Ein Jüngling liebt ein Mädchen» («Девушку юноша любит», пер. В. Зоргенфрея) своей явной необычностью лишь подтверждают общее правило. Все персонажи этого текста принадлежат, как в повествовательных жанрах, одному — третьему — лицу,

персонажей, но расположенных, например, не по схеме «я» — «ты», а в относительной связи «я» — «он», значительно видоизменяется.

Приведем еще более ясный пример. Попробуем сравнить две возможных интерпретации системы «я» — «ты»: Я — Иов, ты — бог — и противоположную (напр., у Ломоносова). Очевидно, сколь большие семантические возможности заключены в отношении местоименной схемы к интерпретирующим ее структуру персонажам.

Видимо, значение «быть первым лицом», «быть вторым лицом» или «быть третьим лицом» включает в себя элементарное и одновременно основное определение мест этих лиц в конструкции коллектива. Причем эта формально-грамматическая схема, имеющая в практическом языке значение лишь в определении направленности речи и в ее отношении к говорящему, приобретает особый смысл, лишь только текст становится поэтической моделью мира. Показательно, что чем выше моделирующая роль текста, тем значительнее конструктивная функция местоимений. В сакральном тексте или в лирике «право быть первым лицом» — совершенно определенная характеристика, которая однозначно предопределяет сущность персонажа и его поведение.

Чем отчетливее текст направлен на изображение не «эпизода из жизни», а «сущности жизни», чем отчетливее он имеет установку на изображение не *«речи»* действительности, а ее *«языка»*, тем весомее в нем роль местоимений.

То, что лирические сюжеты связаны с местоименной структурой данного языка, отчетливо видно, например, при переводе с французского языка на русский стихотворений, содержащих обращение к богу (французский текст употребляет при этом местоимение «vous», не адекватное ни русскому «вы», ни русскому «ты». Появление в русских переводах «ты», по сути дела, представляет трансформацию сюжета текста, поскольку допускает такие контексты, которые для «vous» невозможны).

Лексический уровень стиха

Стихотворение состоит из слов. Кажется, нет ничего очевиднее этой истины. И тем не менее, взятая сама по себе, она способна породить известные недоразумения. Слово в стихе — это слово из естественного языка, единица лексики, которую можно найти в словаре. И тем не менее оно оказывается не равно самому себе. И именно сходство, совпадение его со «словарным словом» данного языка делает ощутимым различие между этими — то расходящимися, то сближающимися, но отделенными и сопоставленными — единицами: общеязыковым словом и словом в стихе.

Поэтический текст представляет собой особым образом организованный язык. Язык этот распадается на лексические единицы,

и закономерно отождествить их со словами естественного языка, поскольку это самое простое и напрашивающееся членение текста на значимые сегменты. Однако тут же обнаруживаются и некоторые трудности. В качестве текста на некотором языке: русском, эстонском или чешском — стихотворение реализует лишь некоторую часть лексических элементов данного языка. Употребленные слова входят в более обширную систему, которая лишь частично реализуется в данном тексте.

Если мы рассматриваем данный поэтический текст как особым образом организованный язык, то последний будет в нем реализован полностью. То, что представляло часть системы, окажется всей системой[1].

Последнее обстоятельство весьма существенно. Всякий «язык культуры», язык как некоторая моделирующая система претендует на универсальность, стремится покрыть собой весь мир и отождествить себя с миром. Если же какие-либо участки реальности не покрываются этой системой (например, «низкая природа» или «низкая лексика» не входят в мир высокой поэзии классицизма), то, с ее точки зрения, они объявляются «несуществующими».

В результате складывается характеризующая данную культуру система языков-моделей, которые находятся между собой в отношении изоморфизма (подобия), взаимно уподобляясь друг другу как разные модели единого объекта — всего мира.

В этом смысле стихотворение как целостный язык подобно всему естественному языку, а не его части. Уже тот факт, что количество слов этого языка исчисляется десятками или сотнями, а не сотнями тысяч, меняет весомость слова как значимого сегмента текста. Слово в поэзии «крупнее» этого же слова в общеязыковом тексте. Нетрудно заметить, что, чем лапидарнее текст, тем весомее слово, тем большую часть данного универсума оно обозначает.

Составив словарь того или иного стихотворения, мы получаем — пусть грубые и приблизительные — контуры того, что́ составляет мир, с точки зрения этого поэта.

Кюхельбекер употребил в одном из стихотворений выражение:

Пас стада главы моей...

Пушкин пометил на полях: «вши?».

---

[1] Мы сознательно несколько упрощаем вопрос. На самом деле текст стихотворения можно представить как реализацию ряда (иерархии) языков: «русский язык», «русский литературный язык данной эпохи», «творчество данного поэта», «поэтический цикл как целостная система», «стихотворение как замкнутый в себе поэтический мир». По отношению к каждой из этих систем текст будет выступать как разная степень реализации, будет меняться и его относительная «величина» на фоне системы.

Почему Кюхельбекер не заметил комического эффекта этого стиха, а Пушкину он бросился в глаза? Дело в том, что «вшей» не было ни в поэтическом мире Кюхельбекера, ни в той «высшей реальности», которая была для него единственно подлинной реальностью. Они не входили в его модель мира, присутствуя как нечто внесистемное и не существующее в высшем смысле.

Лексика поэзии Пушкина, при всей приблизительности этого критерия, строит иную структуру мира:

Теперь у нас дороги плохи,
Мосты забытые гниют,
На станциях клопы да блохи
Заснуть минуты не дают...

Евгений Онегин.

Поэтому совершенно однозначные в системе Кюхельбекера стихи для Пушкина начинают звучать как двусмысленные.

Таким образом, словарь данного поэтического текста будет представлять, в первом приближении, его универсум, а составляющие его слова — заполнение этого универсума. Отношение между ними воспринимается как структура мира.

Поэтический мир имеет, таким образом, не только свой список слов, но и свою систему синонимов и антонимов. Так, в одних текстах «любовь» может выступать как синоним «жизни», в других — «смерти». «День» и «ночь», «жизнь» и «смерть» могут в поэтическом тексте быть синонимами. Напротив того, одно и то же слово может быть в поэзии не равно самому себе или даже оказываться собственным антонимом.

Жизнь — это место, где жить нельзя...
Дом — так мало домашний...

М. Цветаева.

Но эти же самые слова, получая в поэтической структуре особый смысл, сохраняют и свое словарное значение. Конфликт, напряжение между этими двумя типами значений тем более ощутимы, что в тексте они выражены одним и тем же знаком — данным словом.

А ВЫ МОГЛИ БЫ?

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана.

На чешуе жестяной рыбы
прочел я зовы новых губ.
А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

В. Маяковский.

Словарь стихотворения

я	карта	косые	смазать	сразу	из	а
вы	будни	жестяная	плеснуть		на	
	краска	новые	показать			
	стакан	водосточная	прочесть			
	блюдо		сыграть			
	студень		мочь			
	скулы					
	океан					
	чешуя					
	рыба					
	зов					
	губы					
	ноктюрн					
	флейта					
	труба					

Прежде всего бросается в глаза номинативный характер словаря: мир текста определяется предметами. Вся именная лексика стихотворения легко членится на две группы: в одну войдут слова со значениями яркости, необычности и необыденности (краска, океан, флейта, ноктюрн); в другую — бытовая, вещная, обиходная лексика (блюдо студня, чешуя жестяной рыбы, водосточные трубы). За каждой из этих групп стоит традиционное осмысленное в свете литературной антитезы: «поэтическое — непоэтическое». А поскольку тексту сразу же задана оппозиция «я — вы», то сама собой напрашивается интерпретация этого противопоставления:

я	—	вы
поэзия		быт
яркость		пошлость

Но текст Маяковского не только вызывает в памяти такую систему организации «мира слов» этого текста, но и опровергает ее.

Во-первых, вся система глаголов, играющая в поэтической картине роль связок между именами-понятиями, указывает не на отгороженность «бытового» и «поэтического» полей значений, а на их слитость: это глаголы контакта: «прочесть», «показать» — или художественного действия: «сыграть». И они раскрывают для «я» поэтические значения не вне, а в толще бытовых значений. «Океан» как символ поэзии найден в студне, а в чешуе жестяной

рыбы прочитаны «зовы новых губ» (поэтизм «зовы» и не допускающий вещественной конкретизации эпитет «новый» заставляют воспринимать «губы» как обобщенно-поэтический символ).

Наконец, сам этот быт имеет характерный признак: это не просто слова, обозначающие предметы. Это — предметы, которые не упоминаются в традиционной поэзии, но составляют обычный мир другого искусства — живописи. Лексикон стихотворения в его бытовой части — это инвентарь натюрморта, и даже более конкретно — натюрморта сезанновской школы. Не случайно быт соединяется с чисто живописными глаголами: «смазать», «плеснуть краску». Обыденный, то есть действительный мир, — это мир прозы, реальности и живописи, а условный и ложный — традиционной поэзии.

Поэтическая модель мира, которую строит «я», отталкиваясь от всяческих «вы», — это семантическая система, к которой студень и океан — синонимы, а противопоставление «поэзия» — «прозаический быт» снято.

Возникает такая схема организации смысловых единиц текста:

Я	⟨—⟩	ВЫ
яркость		пошлость
слитность поэзии и быта		противопоставленность поэзии и быта

Таким образом, у Маяковского семантическая организация текста на лексическом уровне строится как конфликт между системой организации смысловых единиц в данной индивидуальной структуре текста и семантической структурой слов в естественном языке, с одной стороны, и в традиционных поэтических моделях — с другой[1].

Понятие параллелизма

Рассматривая роль повтора, имеет смысл остановиться на понятии параллелизма. Оно неоднократно рассматривалось в связи с принципами поэтики. На диалектическую природу параллелизма в искусстве указал еще А. Н. Веселовский: «Дело идет не об отождествлении человеческой жизни с природною и не о сравнении, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о сопоставлении по признаку действия»[2]. Таким образом, в параллелизме подчеркивается, в отличие от тождества и полной

[1] Ср. Н. Харджиев, В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, стр. 195—197.

[2] А. Н. Веселовский. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля. Цит. по кн.: А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., Гослитиздат, 1940, стр. 125.

разделенности, состояние аналогии. Новейший исследователь Р. Аустерлитс определяет параллелизм следующим образом: «Два сегмента (стиха) могут считаться параллельными, если они тождественны, за исключением какой-либо их части, занимающей в обоих сегментах относительно ту же позицию»[1]. И далее: «Параллелизм можно рассматривать как неполный повтор»[2].

Отмеченные свойства параллелизма можно определить следующим образом: параллелизм представляет собой двучлен, где одна его часть познается через вторую, которая выступает в отношении первой как аналог: она не тождественна ей, но и не отделена от нее, находится в состоянии аналогии — имеет общие черты, именно те, которые выделяются для познания в первом члене. Помня, что первый и второй члены не идентичны, мы приравниваем их в каком-либо определенном отношении и судим о первом по свойствам и поведению второго члена параллели. Таков, например, параллелизм:

Взойди, взойди, солнце, взойди выше лесу,
Приди, приди, братец, ко сестрице в гости...

Здесь устанавливается аналогия между действиями солнца и брата («взойди, взойди» — «приди, приди»), а образ солнца выступает как аналог наполнения понятия «братец». Солнце воспринимается как нечто известное — понятие «братец» моделируется по аналогии с ним.

Однако имеет место и другой, более сложный случай параллелизма, когда обе части двучлена взаимно моделируют друг друга, выделяя в каждой из них нечто аналогичное другой.

Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую...
А. Пушкин.

Краткие прилагательные «грустен» и «весел» находятся в одинаковой синтаксической позиции, выражены теми же самыми грамматическими формами. Между ними устанавливается отношение параллелизма, которое не дает возможности понять текст (в нехудожественном тексте это было бы возможно) как указание на существование в сознании автора двух различных, не связанных между собой душевных настроений. В художественном тексте оба члена воспринимаются как взаимно-аналогичные. Понятия «грустен» и «весел» составляют взаимосоотнесенную сложную структуру.

Там, где мы имеем дело с параллелизмом на уровне слов и словосочетаний, между членом-объектом и членом-моделью воз-

[1] R. Austerlitz, Parallelismus. — В сб.: „Poetics, Poetyka, Поэтика", Warszawa, 1961, стр. 439.
[2] Там же, стр. 440.

никают отношения тропа, ибо так называемое «переносное значение» и есть установление аналогии между двумя понятиями. Так рождается та «образность», которая традиционно считается основным свойством поэзии, но, которая, как мы видим, представляет собой лишь проявление более общей закономерности в сравнительно ограниченной сфере. На самом деле следовало бы сказать, что поэзия — это структура, все элементы которой на разных уровнях находятся между собой в состоянии параллелизма и, следовательно, несут определенную смысловую нагрузку.

Сказанное приводит к выводу еще об одном существенном отличии структуры художественной от нехудожественной. Язык обладает высокой избыточностью. Одни и те же значения могут в нем выражаться многими способами. В структуре художественного текста избыточность падает. Причина этого явления — в том, что хотя для языка с точки зрения передачи определенного содержания, по сути дела, все равно, какова, например, звуковая форма данного слова, в искусстве сама эта звуковая форма слова неизбежно оказывается в состоянии параллелизма со звучанием другого слова, в результате чего между ними устанавливается отношение аналогии.

Избыточность языка — полезное и необходимое его свойство. Оно, в частности, обеспечивает устойчивость языка по отношению к ошибкам, произвольному, субъективному восприятию. Падение избыточности в поэзии приводит к тому, что адекватность восприятия никогда не бывает здесь столь безусловной, как в языке. Зато поэтическая структура оказывается несравненно более высоко насыщенной семантически и приспособленной к передаче таких сложных смысловых структур, которые обычным языком вообще не передаваемы.

Система связей, существующих между всеми элементами и уровнями элементов, придает художественному произведению известную самостоятельность после своего создания и позволяет ему вести себя не как простая знаковая система, а сложная саморазвивающаяся структура, значительно обгоняя все известные из до сих пор созданных человеком систем с обратной связью и приближаясь в определенном отношении к живым организмам: художественное произведение находится в обратных связях со средой и видоизменяется под ее влиянием. И если еще античные диалектики знали, что одной реки нельзя перейти дважды, то современных диалектиков не поставит в тупик утверждение, что мы сейчас держим в руках «не того» «Евгения Онегина», которого знали его первые читатели и сам автор. Те внетекстовые структуры пушкинской поры, в отношении к которым живет текст, не восстановимы. Для их восстановления надо не только знать все известное Пушкину (историк может и должен приблизиться к этому знанию в основных структурных моментах эпохи, но, к

сожалению, не может надеяться восстановить все пересечения общих структур в конкретных явлениях тех лет), но и забыть все, Пушкину неизвестное, однако, составляющее основу художественного восприятия нашей эпохи. Задачу эту можно считать невыполнимой.

Будучи включено, как и сознание воспринимающего субъекта, в объективный ход истории, художественное произведение живет жизнью истории. Поэтому, утраченное как живое читательское чувство, пушкинское восприятие «Евгения Онегина» вполне поддается исследовательскому реконструированию. Читая Пушкина, мы не можем забыть исторических и литературных событий последующих эпох, но вполне сможем сконструировать сознание, которому эти события неизвестны. Конечно, это будет приблизительная модель.

Художественное произведение находится в обратной связи со своим потребителем, и с этим, видимо, связаны такие черты искусства, как его исключительная долговечность и способность разным потребителям в различные эпохи (а также одновременно разным потребителям) давать разную информацию, — разумеется, в определенных пределах.

Стих как единство

Рифма — граница стиха. А. Ахматова в одном из стихотворений назвала рифмы «сигнальными звоночками», имея в виду звонок, который при печатанье на пишущей машинке отмечает конец строчки. Отмеченность границы роднит стих со словом, а паузу в конце стиха — со словоразделом.

Среди основных конструктивных принципов поэтического текста следует указать на следующее противоречие. Каждый значимый элемент стремится выступать в качестве з н а к а, имеющего самостоятельное значение. И текстовое целое предстает как некоторая фраза, синтагматическая цепь единой конструкции. Одновременно этот же элемент имеет тенденцию выступать лишь как ч а с т ь з н а к а, а целое приобретает признаки единого знака, имеющего общее и нерасчленимое значение.

Если в первом смысле мы можем сказать, что каждая фонема в стихе ведет себя как слово, то во втором мы можем стих, а затем строфу и, наконец, весь текст рассматривать как особым образом построенные слова. В этом смысле стих — особое окказиональное слово, имеющее единое и нерасчленимое содержание. Отношение его к другим стихам — синтагматическое при повествовательной структуре и парадигматическое во всех случаях стихового параллелизма.

Единство стиха проявляется на метрическом, интонационном, синтаксическом и смысловом уровнях. Оно может дополняться

единством фонологической организации, которая часто образует внутри стиха прочные локальные связи.

Семантическое единство стиха проявляется в том, что Ю. Н. Тынянов называл «теснотой стихового ряда». Лексическое значение слов внутри стиха индуцирует в соседних словах сверхзначения, невозможные вне данного стихового контекста, что часто приводит к выделению доминирующих в стихе смысловых центров, с одной стороны, и слов, сведенных на положение связок и частиц префиксально-суффиксального характера, — с другой.

То, что стих — это одновременно и последовательность слов, и с л о в о, значение которого отнюдь не равно механической сумме значений его компонентов (поскольку синтагматика значений отдельных знаков и построение значения знака из функционально различных ингредиентов — операции совершенно различные), придает стиху двойной характер. Мы сталкиваемся с тем, чрезвычайно существенным для всякого искусства случаем, когда один и тот же текст принципиально допускает более, чем одну интерпретацию, интерпретация модели на более конкретном уровне дает не однозначную перекодировку, а некоторое множество взаимно эквивалентных значений.

Стих сохраняет всю семантику, которая присуща этому тексту как нехудожественному сообщению, и одновременно приобретает интегрированное сверхзначение. Напряжение между этими значениями и создает специфическое для поэзии отношение текста к смыслу.

Возьмем ли мы строчку П. Васильева: «Пахучие поля полыни» или М. Дудина: «Рубины вешать на рябины», мы убеждаемся, что ритмико-фонологическое единство стиха создает и нерасчленимость его смыслового единства.

Расхождение между общеязыковым и интегральным значениями стиха может быть нулевым в двух предельных случаях: при полном приравнивании значения стиха его прозаическому пересказу, то есть при предельной прозаизации стиха, и при полном разрушении общеязыковой семантики — при создании поэзии глоссолалического типа. Но, во-первых, оба эти предельных случая возможны лишь как исключения на фоне поэтической культуры обычного типа, как ее отрицание в ту или иную сторону, но невозможны в качестве самостоятельной системы построения поэтических значений. Во-вторых, отношение двух систем, даже если одна из них представлена пустым классом, не тождественна в структурном отношении прозе, не соотнесенной с поэзией.

Единство стиха как семантического целого создается на нескольких структурных уровнях. При этом мы можем отметить действие тенденции сначала к максимальной реализации всех системных запретов, а затем — к их ослаблению, создающему добавочные смысловые возможности.

Первоначальное вычленение стиха как единого и основного признака поэзии подразумевало обязательное наличие единства метрико-ритмического, синтаксического и интонационного рядов. Наличие изоколонов и фонологических повторов рассматривалось на начальной стадии истории русского стиха послеломоносовской формации как факультативный признак. Так, изоколоны были свойственны риторической поэзии, но отнюдь не являлись признаком всякой.

В этот период «быть стихом» означало и определенную ритмическую структуру, которая тяготела к унификации (один метр должен был победить и сделаться как бы символом стиха вообще; для русского стиха исторически им стал четырехстопный ямб), и определенную — «поэтическую» — интонацию, которая реализовывалась и через особый декламационный стиль, и через особую систему «высокой» орфоэпической нормы. Поскольку поэзия мыслилась в качестве особого языка — в XVIII веке выражение «язык богов» было общим местом для ее определения[1], — именно нетождественность каждодневной речи воспринималась как сигнал принадлежности текста к поэзии.

В этом случае основные текстовые значения определялись признаком: «принадлежность к поэзии» или «непринадлежность к поэзии». Внутренней дифференциации в пределах стиха эти категории еще не знали[2].

В дальнейшем обнаруживаются возможности расхождения законченности метрической и незаконченности синтаксической единиц («перенос»); поэтическая интонация расслоилась на ритмическую и лексическую интонации (интонацию, определяемую расположением просодических элементов, и интонацию, связанную со строем лексики), и обнаружился возможный конфликт между ними. Так, например, в шуточном стихотворении А. К. Толстого «Вонзил кинжал убийца нечестивый...» возникает комический конфликт между балладной интонацией ритма и разговорно-бытовой — его лексического заполнения.

Через плечо дадут вам Станислава
Другим в пример.
Я дать совет властям имею право:
Я камергер!

[1] Ср. эпиграмму П. А. Вяземского на С. Боброва:

Нет спору, что Бибрис богов языком пел;
из смертных бо никто его не разумел.

Следует помнить, что эпиграмма написана в период, когда от поэзии начинают требовать понятности, обращения к разговорному языку и выражение «язык богов» начинает звучать иронически.

[2] Это компенсировалось наличием развитой системы дифференциаций в сверхстиховых структурах, в первую очередь в системе жанров. В дальнейшем жанровое разнообразие теряет значение, а разнообразие внутристиховой интонации возрастает,

Хотите дочь мою просватать Дуню?
А я за то
Кредитными билетами отслюню
Вам тысяч сто.

В «Элегии» А. Введенского[1] возникает конфликт между мажорным строением ритмики, отчетливо вызывающим в сознании читателя «Бородино» Лермонтова, и трагической интонацией на уровне лексики, перебиваемой сниженно-бытовыми элементами, которые в ином контексте могли бы звучать комически.

Только тогда тот или иной структурный пласт перестал автоматически связываться с понятием стиха и смог присутствовать в одном из двух видов — реализации и нереализации, — он сделался носителем самостоятельных художественных значений. Полное совпадение всех элементов, как это было и в отношении проблемы «метр — ритм», перешло на уровень идеализованной структуры, в отношении к которой воспринимается реальный текст.

Одновременно протекал и другой процесс. Мы говорили о том, что движение стиха подчиняется закону введения максимальных ограничений и последующего их «расшатывания».

Однако необходимо подчеркнуть, что это справедливо только по отношению к искусственно изолированным структурным уровням (например, «развитие ритмики русского стиха», «история поэтического стиля» и др.). В реальном же движении текстов максимальное «расшатывание» запретов на одном уровне сопровождается максимальным соблюдением их на другом. Обязательные признаки переходят в факультативные, и кажется, что любые нормативные правила отменены. Но одновременно факультативные признаки возводятся в ранг обязательных. Так, например, в поэтической культуре XX века высокая степень организованности фонологического уровня стала для определенных поэтических школ — и именно для тех, которые допускали предельную свободу ритмического рисунка, — обязательной. В равной мере романтики сняли все, как им казалось, запреты на жанры, язык, «высокое» и «низкое», но ввели новые запреты на неиндивидуальное, пошлое, традиционное на уровне содержания и языка.

---

[1] Приводим первую строфу:

Осматривая гор вершины,
их бесконечные аршины,
вином налитые кувшины,
весь мир, как снег прекрасный,
я видел темные потоки,
я видел бури взор жестокий,
и ветер мирный и высокий,
и смерти час напрасный.

Строфа как единство

Если стих и весь текст — обязательные типы членения поэтического произведения[1], то разделение на строфы факультативно. Оно параллельно делению прозаического текста на абзацы и главы и часто сопутствует внесению в поэзию принципа повествовательности.

В тексте, разбитом на строфы, строфы так относятся к стихам, как стихи к словам. В этом смысле можно сказать, что строфы складываются в семантические единства, как «слова». Это очень заметно, например, в «Евгении Онегине», где каждая строфа имеет свое интегрированное значение, свой композиционно определенный смысловой центр (семантический «корень» строфы) — первое четырехстишие и «суффиксальные» и синтагматико-«флективные» значения, сосредоточенные в последующих стихах.

То, что определенный процент строф дает нарушение этой инерции, равно как и расхождение между строфической и синтаксической структурами, строфической и лексической интонациями и пр., нас уже не удивит. Мы помним, что именно эта свобода употребления или неупотребления каждого из этих структурных элементов определяет его художественную значимость.

Самый простой вид строфы — двустишие. В этом проявляется один из основных законов рифмы — бинарность[2]. Дело здесь не только в количественной неразвернутости строфы, а в ее структурной элементарности. Стихи, входящие в строфу, структурно равноценны и не складываются в иерархию по признаку значимости.

Гляжу, как безумный, на черную шаль,
И хладную душу терзает печаль.

А. Пушкин, Черная шаль.

Правда, и в пределах двустишия может проявляться тенденция доминирования одного (как правило, первого) стиха над другим:

Нас было два брата — мы вместе росли —
И жалкую младость в нужде провели...

А. Пушкин, черновой набросок
к «Братьям-разбойникам»[3]

---

[1] В качестве обязательных сегментов поэтического текста можно назвать еще слово и сублексические элементы (фонемы, морфемы, слоги). Однако они имеют производный характер. Членение на слова производно от условия, что перед ними — текст на некотором языке, а на самостоятельно значимые сублексические единицы — от презумпции, что это текст поэтический.

[2] Бинарность — двучленность. Принцип бинарности лежит в основе структурного подхода.

[3] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. IV, М., Изд. АН СССР, 1937, стр. 373.

Но только в усложненных видах строфы складывается определенная значимая и последовательно реализуемая иерархия доминантных и подчиненных стихов.

Так, строфа в «Осени» Баратынского складывается по отчетливой логической схеме: тезис — 4 стиха, антитеза — 4 стиха, синтез — 2 стиха. Но внутри каждого из четырехстиший семантически доминируют нечетные стихи с мужскими рифмами, а синтез составлен из двух заканчивающихся мужскими рифмами строк, которые на этом фоне выглядят как нераспространенные, лапидарные, что обеспечивает им интонацию вывода, сентенции.

Но если бы негодованья крик,
Но если б вопль тоски великой
Из глубины сердечныя возник
Вполне торжественный и дикой, —
Костями бы среди своих забав
Содроглась ветреная младость,
Играющий младенец, зарыдав,
Игрушку б выронил, и радость
Покинула б чело его на век,
И заживо б в нем умер человек!

Однако на эту устойчиво проходящую через все шестнадцать строф текста тенденцию наслаиваются разнообразные отклонения, только благодаря которым она и превращается из мертвой логической схемы в живое явление художественной структуры. В первом четырехстишии четные стихи в полном смысле слова дополняют нечетные, их можно опустить и без разрушенья смысла.

Но если бы негодованья крик
Из глубины сердечныя возник...

Они являются семантическими параллелями нечетных стихов. Но тем более выделяется их стилистическое своеобразие. Доминирующие в смысловом отношении стихи выдержаны в пределах нормы высокой лексики XVIII века. Их семантические дубли дают романтическую высокую лексику, в пределах которой «торжественный» и «дикой» — синонимы и могут сочетаться как однородные члены, а «негодованья крик» трансформируется в «вопль тоски великой».

Отношение первого стиха к третьему определяется нормами логико-синтаксических связей.

Второе четверостишие построено иначе. Главные члены предложения размещены и в четных и в нечетных стихах, и каждая из двух частей этой части строфы представляет собой синтаксическое и смысловое единство. Зато между собой обе эти части

находятся в отношении смыслового параллелизма. Седьмой и восьмой стихи лишь повторяют общую мысль пятого и шестого. Однако и здесь повтор лишь активизирует различие: в первом случае нарочито сгущены поэтические штампы («содрогнуться костями», «среди забав», «ветреная младость»). Вторая часть дает невозможную для норм романтической поэтики натуралистическую картину, поскольку она не только ужасна, но и обыденна. Эта перекодировка романтического штампа в картину ребенка, который с плачем выронил игрушку, потому что уже умер заживо, порождала особый смысловой эффект именно соположением этих стилистических рядов.

На грани восьмого и девятого стихов — новый конфликт. Формально синтаксически предложение не заканчивается в конце восьмого стиха, последние два стиха представляют собой продолжение предложения в синтаксическом отношении, а по смыслу относятся к образу плачущего ребенка. Это подчеркнуто тем, что на границу восьмого и девятого стихов приходится перенос, единственный в строфе и вообще редкий в тексте.

И тем не менее инерция строфического построения столь велика, что последние стихи воспринимаются как сентенция, синтез строфы, а не окончание одной из ее картин. Играет, конечно, роль и то, что эти два стиха включаются в ряд с предшествующими (первые два) и последующими синтетическими двустишиями:

Язвительный, неотразимый стыд
Души твоей обманов и обид!

Один с тоской, которой смертный стон
Едва твоей гордыней задушен.

Садись один и тризну соверши
По радостям земным твоей души!
и др.

Многочисленные пересечения реализаций и нереализаций структурных систем разных уровней образуют строфу как целостный, единый знак некоторого нерасчленимого содержания.

Но если такова строфа по отношению к составляющим ее стихам, то в отношении к целостному единству текста — она лишь компонент. Так, в «Осени» Баратынского строфы входят в единое построение текста, подчиняющееся той же логической схеме: тезис — антитеза — синтез. Тезис утверждает плодотворность труда, приложенного к природе, антитеза — бесплодность труда поэта, труда, обращенного к человечеству. Возникает противопоставление радостной и умиротворенной осени в природе и бесплодной «осени дней» поэта. Синтез снимает это противоречие

в утверждении трагедии как космического закона, причем с неслыханной в эпоху романтизма смелостью Баратынский утверждает не только равнодушие природы, но и п о ш л о с т ь ее даже в таких высших, святых для романтика проявлениях, как буря, ураган или космическая катастрофа:

Вот буйственно несется ураган,
И лес подъемлет говор шумной,
И пенится, и ходит океан,
И в берег бьет волной безумной;
Так иногда толпы ленивый ум
Из усыпления выводит
Глас, пошлый глас, вещатель общих дум,
И звучный отзыв в ней находит,
Но не найдет отзыва тот глагол,
Что страстное земное превзошел.

Плодотворность деятельности, способность обрести отзыв, то есть в конечном итоге способность к контакту, присуща лишь пошлому миру. Возникает сложная семантическая структура, в которой одно и то же свойство поэта — невозможность полного самовыражения — оказывается и глубочайшим пороком, и высоким достижением.

В эту целостную смысловую структуру строфа входит лишь как элемент. Семантика стихотворения связывается и с последовательностью строф как смысловых единств, и с интегральным построением единого текста-знака, которому соответствует некоторое нерасторжимое единство содержания.

Строфа представляет собой конструкцию, построенную на сопоставлении хотя бы двух стиховых единиц. Имея определенный механизм, как и всякий другой уровень стиха, строфа есть смысловая конструкция.

Мы уже говорили об особой семантической роли рифмы. Однако не следует забывать, что рифмующееся слово, при всей его значимости в стихе, не существует в реальной поэтической ткани вне стиха. Таким образом, все, что мы говорили о сопоставлении и противопоставлении понятий в рифме, по сути дела, должно быть перенесено на соотношение структурной пары: два стиха, соединенных рифмой. Это дает нам элементарную форму строфы.

Если каждый стих представляет собой некую интеграцию смыслов, семантическое целое, то строфа — со-противопоставление этих элементарных семантических единиц стиха и создание более высокого уровня знаковой структуры.

Сын не забыл родную мать:
Сын воротился умирать.

А. Б л о к, Сын и мать.

Если рассматривать только те смысловые связи, которые возникают в этом двустишии, то необходимо отметить семантическую структуру, возникающую именно от сочетания этих стихов и отсутствующую в каждом из них в отдельности.

Одинаковая интонация — метрическая и синтаксическая — поддерживается парной рифмой (напомним, что такого типа строфа встречается в этом стихотворении лишь в зачине и концовке, что делает ее особенно выразительной). Однако смысловая параллельность стихов более всего подчеркнута лексически. Анафора «сын» сочетается с изосемантическими комплексами: «не забыл родную мать» и «воротился». Такой вид стихов делает их почти тождественными по содержанию. Но тем более выступает семантическая значимость глагола «умирать». Однако «умирать» — не существует само по себе: оно — часть стиха «Сын воротился умирать». Семантика глагола «умирать» распространяется по стиху в направлении, обратном чтению, и превращает весь стих в антитезу первому. Все это нам уже в достаточной мере знакомо. Новое — то, что привлекает внимание, — это особая семантическая природа рифмы. Если взять в качестве рифмы концевые слова стихов «мать»—«умирать», то легко убедиться, что смысловой соотнесенности здесь нет вообще. Кажется, что то, что мы говорили о рифме, в данном случае не оправдывается. Но рассмотрим смысловые группы, составляющие каждый стих:

Сын + не забыл родную мать:
Сын + воротился умирать.

Если мы обратим внимание на обе вторые группы, то обнаружим все свойства рифмы. А каждая из этих групп образует со словом «сын» особое смысловое сочетание. Таким образом, рифма — средство семантического соотнесения не столько конечных слов, сколько стихов в целом.

Естественно, что простая строфическая структура соответствует лишь элементарному знаковому построению.

Поскольку характер связи между словами внутри стиха и между стихами различен, мы можем говорить о той стиховой специфике, которая образуется отношением интегрирующих внутристиховых связей и реляционных межстиховых. Мы можем изменить это положение, введя внутреннюю рифму и тем самым по реляционному принципу как бы приравнивая полустишия к стихам и увеличивая количество связей межстихового типа. Тот же эффект достигается при укорачивании метрической протяженности стиха. И напротив, при метрическом наращивании стиха относительная насыщенность межстиховыми связями падает.

Противопоставление двух видов сверхъязыковых связей в стиховом тексте — интегрирующих и реляционных — весьма условно. С одной стороны, это лишь разные аспекты одного и того же

процесса, и одно и то же стиховое явление в отношении к разным единицам может поворачиваться то интегрирующими, то реляционными своими связями. С другой стороны, оба эти вида взаимно альтернативны и, следовательно, образуют определенное разнообразие связей, и в то же время оба они вместе альтернативны языковым связям, поскольку образуют семантику по иному, синтетическому принципу и не разложимы на механическую сумму значимых единиц. В силу того, что этот ряд значений не отменяет значений языковых, а сосуществует с ними, образуя взаимно-соотнесенную пару, и здесь мы имеем дело с нарастанием разнообразия. Если мы условно определим внутристиховые связи как связи внутри синтагмы, то можем отметить, что двустишие отличается от всех других форм строфы наибольшей синтаксической лапидарностью. Не случайно оно в стихотворении часто играет роль концовки. Таково оно и в процитированном отрывке стихотворения «Сын и мать». Семантическая интеграция стиха в определенной степени подразумевает его синтаксическую законченность. Стих, извлеченный из поэтической конструкции, представляет собой чаще всего определенную смысловую и синтаксическую завершенность. Поэтому типичный стих двустишия не может быть особенно кратким по протяженности. Перенос встречается здесь как исключение и только в том случае, если двустишия составляют связанное между собой повествование:

(Всю эту местность вода понимает,
Так что деревня весною всплывает,

Словно Венеция). Старый Мазай
Любит до страсти свой низменный край.

Н. Некрасов.

В первой части стихотворения «Дедушка Мазай и зайцы», в которой строфическое деление на двустишия проведено особенно четко, на 35 строф — два переноса внутри строфы и четыре, еще более подчеркнутых, — из строфы в строфу. Однако в данном случае мы явно имеем место с вторичным явлением, с сознательной деформацией структурной нормы. В «Черной шали» Пушкина на 16 строф — ни одного переноса.

Усложнение интегрируемой мысли приводит к тому, что она не может быть выражена в пределах стиха. Каждый из стихов двустишия получает продолжение в виде добавочного стиха, который, в свою очередь, связывается с последующим рифмовкой. Возникает четверостишие. То, что второй и четвертый стихи представляют собой чаще всего развитие первого и третьего, позволяет сократить протяженность стиха и связать сопоставляемую пару не двумя, а четырьмя рифмами, что резко увеличивает относительный вес реляционных связей.

Строфическое членение текста повторяет на более высоком уровне внутристиховые отношения. Подобно тому, как возникновение стиха порождает два рода связей: внутристиховые и межстиховые, возникновение строфы порождает внутристрофические и межстрофические связи. Природа их неодинакова. Межстрофические связи повторяют на другом уровне семантические со-противопоставления между стихами, внутристрофические — определяют возникновение внутри строфы определенных интеграционных связей между ее стихами, параллельных отношению слов в стихе.

Такой взгляд подтверждается любопытной деталью в истории поэзии. Возникновение строфы более сложной, чем двустишие, сопровождалось во многих национальных культурах (в устной поэзии, а под ее влиянием — и в письменной) выделением рефрена. Так, например, произошло, по свидетельству Ибн Халдуна, при превращении классической арабской касыды в простонародную заждаль. В заждали рефрен (припев) становится и запевом. С него начинается стихотворение. В дальнейшем он повторяется после каждой трехстишной строфы — монорима, каждый раз получая некоторый смысловой оттенок[1]. Рефрен — не самостоятельная структурная единица, стоящая между двумя строфами: он всегда относится к строфе, после которой идет. Это подтверждается и тем, что, например, в старой провансальской балладе рефрен соединялся общей рифмой с последним стихом строфы. Если рассматривать строфу как гомоморфную (подобную) стиху — рефрен уподобляется рифме.

Повторяемость рефрена играет такую же роль, как элемент повтора в рифме. С одной стороны, каждый раз раскрывается отличие в одинаковом, а с другой — разные строфы оказываются со-противопоставленными, взаимопроектируются друг на друга, образуя сложное семантическое целое. Строфа выступает на высшем уровне в функции стиха, а рефрен — в роли рифмы. Одновременно, как мы уже отметили, возникают интеграционные связи внутри строфы, которые имеют определенный семантический смысл. Приведем в качестве примера такой, казалось бы, чисто мелодический, «музыкальный» случай строфической конструкции, как строфическую интонацию.

Разделение обширного повествовательного поэтического текста на постоянные строфические единицы, тем более на сложные строфы (октавы, «онегинская строфа»), создает определенную инерцию интонации, что, казалось бы, уменьшает удельный вес смыслового

[1] О природе заждаля см.: Рамон Менендас Пидаль. Избранные произведения. М., Изд. иностр. лит., 1961, стр. 469—471. Касыда — торжественное хвалебное стихотворение в классической арабской и персидской поэзии. В первом двустишии (бейте) — парная рифма, остальные стихи рифмуются монорифмой через строчку. Заждаль — испано-арабская народная баллада.

начала и увеличивает — музыкального, — если их можно в стихе противопоставлять. Но странный на первый взгляд парадокс: именно эти, с константной интонацией, строфические структуры оказываются наиболее удобными для речевых, нарочито «немузыкальных» жанров. Пушкин не прибегает к строфам подобного типа в романтических поэмах, но избирает их для «Евгения Онегина» и «Домика в Коломне», Лермонтов обратился к ним в «Сашке» и «Сказке для детей». Это, видимо, не случайно: монотонность строфической интонации служит фоном, на котором выделяется совершенно необычное для поэзии обилие прозаических интонаций, возникающих из-за разнообразия синтаксических структур[1]. Говорные интонации получают антитезу в строфических и ощущаются поэтому резче, чем в обычной речи, — парадоксальное явление, хорошо знакомое каждому, кто читал хотя бы «Евгения Онегина». Оживленная непринужденность («болтовня», по определению Пушкина) поэтической речи ощущается здесь очень резко. Но если на лексике и синтаксических структурах пушкинского романа построить повесть, она будет звучать по фактуре языка скорее литературно. Эффект необычной «разговорности» будет утрачен.

Проблема поэтического сюжета

Проблема сюжетосложения в полном ее объеме не может быть рассмотрена в пределах настоящей книги, поскольку общие законы построения сюжета касаются как поэзии, так и прозы и, более того, проявляются в последней с значительно большей яркостью и последовательностью. Кроме того, сюжет в прозе и сюжет в поэзии — не одно и то же. Поэзия и проза не отгорожены непроходимой гранью, и в силу целого ряда обстоятельств прозаическая структура может оказывать на поэтические произведения в определенные периоды очень большое воздействие. Влияние это особенно сильно сказывается в области сюжета. Проникновение в поэзию типично очеркового, романического или новеллистического сюжета — факт, хорошо известный в истории поэзии. Решение возникающих в связи с этим теоретических вопросов потребовало бы слишком серьезных экскурсов в теорию прозы. Поэтому мы рассмотрим только те аспекты сюжета, которые специфичны для поэзии.

Поэтические сюжеты отличаются значительно большей степенью обобщенности, чем сюжеты прозы. Поэтический сюжет претендует быть не повествованием об одном каком-либо событии,

---

[1] См.: Г. О. Винокур. Слово и стих в «Евгении Онегине». — В сб. статей: «Пушкин». М., Гослитиздат, 1941.

рядовом в числе многих, а рассказом о Событии — главном и единственном, о сущности лирического мира. В этом смысле поэзия ближе к мифу, чем к роману. Поэтому исследования, использующие лирику как обычный документальный материал для реконструкции биографии (этим грешит даже замечательная монография А. Н. Веселовского о Жуковском), воссоздают не реальный, а мифологизированный образ поэта. Факты жизни могут стать сюжетом поэзии, только определенным образом трансформировавшись.

Приведем один пример. Если бы мы не знали обстоятельства ссылки Пушкина на юг, а руководствовались бы только материалами, которые дает его поэзия, то у нас возникнут сомнения: «А был ли Пушкин сослан?» Дело в том, что в стихах южного периода ссылка почти не фигурирует, зато многократно упоминается бегство, добровольное изгнанье:

Искатель новых впечатлений,
Я вас бежал, отечески края...
Погасло дневное светило...

Изгнанник самовольный,
И светом и собой и жизнью недовольный...
К Овидию.

Ср. в явно автобиографических стихах «Кавказского пленника»:

Отступник света, друг природы,
Покинул он родной предел
И в край далекий полетел
С веселым призраком свободы.

Между тем Пушкин гордился своей ссылкой и не случайно назвал ее в ряду тех событий своей жизни, которые он может с гордостью сравнить с тюремным заточением В. Ф. Раевского:

... гоненьем
Я стал известен меж людей...
В. Ф. Раевскому.

Видеть в этом образе — образе беглеца, добровольного изгнанника — лишь цензурную замену фигуры ссыльного нет достаточных оснований. Ведь упоминает же Пушкин в других стихотворениях и «остракизм», и «изгнанье», а в некоторых и «решетку», и «клетку».

Для того чтобы понять смысл трансформации образа ссыльного в беглеца, необходимо остановиться на том типовом романтическом «мифе», который определил рождение сюжетов этого типа.

Высокая сатира Просвещения создала сюжет, обобщивший целый комплекс социально-философских идей эпохи до уровня стабильной «мифологической» модели. Мир разделен на две сферы: область рабства, власти предрассудков и денег: «город», «двор», «Рим» — и край свободы, простоты, труда и естественных, патриархальных нравов: «деревня», «хижина», «родные пенаты». Сюжет состоит в разрыве героя с первым миром и добровольном бегстве во второй. Его разрабатывали и Державин, и Милонов, и Вяземский, и Пушкин [1].

Тексты подобного типа представляют реализацию сюжета — мир рабства — бегство героя — мир свободы. При этом существенно, что «мир рабства» и «мир свободы» даются на одинаковом уровне конкретности: если один — «Рим», то другой — «отеческие Пенаты», если один «Город», то другой — «Деревня». Они противопоставлены друг другу политически и морально, но не степенью конкретности. В стихотворении Радищева место ссылки названо с географической точностью.

Аналогичный сюжет романтизма строится иначе. Универсум романтической поэзии разделен не на два замкнутых, противопоставленных мира: рабский и свободный, а на замкнутую, неподвижную сферу рабства и вне ее лежащий безграничный и внепространственный мир свободы. Просветительский сюжет — это переход из одного состояния в другое, он имеет исходный и конечный пункты. Романтический сюжет освобождения — это не переход, а уход. Он имеет исходную позицию — и н а п р а в л е н и е вместо конечной точки. Он принципиально открыт, поскольку перемещение из одной зафиксированной точки в другую для романтизма — синоним неподвижности. А движение (равнозначное освобождению, отсюда устойчивый романтический сюжет — «изгнание есть освобождение») мыслится лишь как непрерывное перемещение.

Поэтому ссылка без права выезда может трансформироваться в романтическом произведении в «поэтический побег», в «вечное изгнанье», в «остракизм», но не может быть изображена, как заключение в Илимск или ссылка в Кишинев или Одессу.

Таким образом, поэтический сюжет подразумевает предельную обобщенность, сведение коллизии к некоторому набору

[1] Стихотворение об изгнании в поэзии XVIII века лишь одно — «Ты хочешь знать, кто я, что я, куда я еду...» Радищева. Сюжет стихотворения складывается следующим образом: дан некоторый тип центрального персонажа:

Не скот, не дерево, не раб, но Человек...

Текст подразумевает, что такой герой несовместим с миром, из которого он изгнан. Измениться он не хочет:

Я тот, что был, и есть, и буду весь свой век...

Для такого героя единственное место в России — «острог илимский»,

элементарных моделей, свойственных данному художественному мышлению. В дальнейшем сюжет стихотворения может конкретизироваться, сознательно сближаясь с наиболее непосредственными житейскими ситуациями. Но эти ситуации берутся в подтверждение или в опровержение какой-либо исходной лирической модели, но никогда не вне соотношения с ней.

Стихотворение Пушкина «Она» (1817) кончается: «Я *ей* не *он*». Ср. также:

«Он» и «она» — баллада моя.
Не страшно нов я.
Страшно то,
что «он» — это я
и то, что «она» —
моя.

В. Маяковский, Про это.

Соотнесенность с традиционно-лирическими схемами порождает в этих случаях разные смысловые эффекты, но она всегда исполнена значения. Способность преобразовывать все обилие жизненных ситуаций в определенный, сравнительно небольшой набор лирических тем — характерная черта поэзии. Сам характер этих наборов зависит от некоторых общих моделей человеческих отношений и трансформации их под воздействием типовых моделей культуры.

Другое отличительное свойство поэтического сюжета — наличие в нем некоторого ритма, повторяемостей, параллелизмов. В определенных случаях с основанием говорят о «рифмах ситуаций». Подобный принцип может проникать и в прозу (повторяемость деталей, ситуаций и положений), как проникает, например, в кинематографию. Но в этих случаях критики, чувствуя проникновение поэтических структурных принципов, говорят о «поэтическом кинематографе» или «непрозаической» структуре сюжета прозы («Симфонии», «Петербург» А. Белого, целый ряд произведений 1920-х годов).

«Чужое слово» в поэтическом тексте

Отношения текста и системы строятся в поэзии специфическим образом. В обычном языковом контакте получатель сообщения реконструирует текст и дешифрует его с помощью системы кодов данного языка. Однако знание самого этого языка, а также того, что передаваемый текст принадлежит именно ему, дается слушающему в некоторой исходной конвенции, предшествующей данному коммуникативному акту.

Восприятие поэтического текста строится иначе. Поэтический текст живет в пересекающемся поле многих семантических систем, многих «языков», причем информация о *языке*[1], на котором ведется сообщение, реконструкция этого языка слушателем, «обучение» слушателя новому для него типу художественного моделирования часто составляют основную информацию текста.

Поэтому, как только воспринимающий поэзию слышит текст, который не укладывается в рамки структурного ожидания, невозможен в пределах данного языка и, следовательно, представляет собой фрагмент другого текста, текста на другом языке, он делает попытку, иногда достаточно произвольную, реконструировать этот язык.

Отношение этих двух идейных, культурных, художественных языков, отношение иногда близости и совместимости, иногда удаленности и несовместимости, становится источником нового типа художественного воздействия на читателя.

Так, например, широко известно, что критике 1820-х годов поэма Пушкина «Руслан и Людмила» показалась неприличной. Нам сейчас почти невозможно почувствовать «неприличие» этого произведения. Но так ли уж были щепетильны читатели пушкинской эпохи? Неужели их, читавших и «Опасного соседа», и «Орлеанскую девственницу» Вольтера, и эротические поэмы Парни, и «Душеньку» Богдановича, знавших отнюдь не понаслышке «Искусство любви» Овидия, обнаженную откровенность описаний Петрония или Ювенала, знакомых с Апулеем и Боккаччо, могли всерьез изумить несколько двусмысленных стихов и вольных сцен? Не будем забывать, что поэма Пушкина появилась в подцензурном издании в эпоху, когда нравственность была предписана не в меньшей мере, чем политическая благонадежность. Если бы в тексте действительно имелось что-нибудь, оскорбляющее общепринятую благопристойность той эпохи, поэма, бесспорно, была бы задержана цензурой. Неприличие поэмы было иного рода — литературного.

Произведение открывалось стихами:

Дела давно минувших дней,
Преданья старины глубокой.

Это была цитата, и цитата из Оссиана, отлично известная читателям тех лет. Введение ее было рассчитано на то, что аудитория включится в определенную систему идейно-культурных связей, в заданное — высокое, национально-героическое — переживание

---

[1] Установление общности проблем многообразия стилистических пластов и полиглотизма см.: Б. А. Успенский. Проблема стиля в семиотическом освещении. — Труды по знаковым системам, т. IV. Тарту, 1969.

текста. Эта система подразумевала определенные ситуации и их допустимые сочетания. Так, например, героические эпизоды могли сочетаться с элегическими и не могли — с веселыми, эротическими или фантастическими (известно, что Макферсон, составляя своего «Оссиана» на основе подлинных текстов бардов, старательно удалял все фантастические эпизоды, поступая при этом так же, как первые немецкие и русские переводчики «Макбета», которые выбрасывали сцены с ведьмами, в то время как фантастика в «Буре» или «Сне в летнюю ночь» никого не смущала — героическое с ней не соединялось). «Оссиановский» ключ к тексту не был случайностью — о нем и дальше напоминали эпизоды (например, Руслан на поле боя), образы или эпитеты.

Однако следующие отрывки текста построены были по системе, которая решительно не объединялась с «оссиановскими» кусками. Включался другой тип художественной организации — шутливая «богатырская» поэма. Он был тоже хорошо известен читателю, начиная с последней трети XVIII века, и угадывался («включался») по небольшому набору признаков, например, по условным именам, повторявшимся в произведениях Попова, Чулкова и Левшина, или типичному сюжету похищения невесты. Однако эти два типа художественной организации были взаимно несовместимы. Так, например, «оссиановский» подразумевал лирическое раздумье и психологизм, а «богатырский» сосредоточивал внимание на сюжете и авантюрно-фантастических эпизодах. Не случайна неудача Карамзина, который бросил поэму об Илье Муромце, не справившись с соединением стиля «богатырской» поэмы, психологизма и иронии.

Но и сочетание несочетаемых структур «оссианизма» и «богатырской» поэмы не исчерпывало конструктивных диссонансов «Руслана и Людмилы». Изящный эротизм в духе Богдановича или Батюшкова (с точки зрения культуры карамзинизма эти два стиля сближались; ср. программное утверждение Карамзина о Богдановиче как родоначальнике «легкой поэзии»), «роскошные» стихи типа:

Падут ревнивые одежды
На цареградские ковры...[1] —

[1] «Батюшковскими» эти стихи делает не только структура образа, но и своеобразие ритмики. Стих относится к редкой VI (по терминологии К. Тарановского) ритмической фигуре. В поэме она составляет 3,9% (эта цифра любопытно совпадает с батюшковой — 3,4%, у Жуковского за те же годы — 10,9 и 11,6%; у самого Пушкина в лирике 1817—1818 годов — 9,1% — цифры по К. Тарановскому). Таким образом, стих резко выделен. Паузой достигается чисто батюшковский прием — в эротической сцене действие внезапно обрывается и внимание переносится на детали эстетизированного антуража, которые тем самым получают значение эвфемизмов («тимпан над головой...», «развалины роскошного убора...»).

сочетались с натурализмом стихов о петухе, у которого коршун похитил возлюбленную, или «вольтерьянскими» рассуждениями о физических возможностях Черномора или степени платонизма отношений двух главных героев.

Упоминание имени художника Орловского должно включить текст в систему сверхновых и поэтому особенно остро ощущаемых в те годы романтических переживаний. Однако ссылка на баллады Жуковского вызывала в памяти художественный язык романтизма лишь для того, чтобы подвергнуть его грубому осмеянию.

Текст поэмы свободно и с деланной беззаботностью переключался из одной системы в другую, сталкивал их, а читатель не мог найти в своем культурном арсенале единого «языка» для всего текста. Текст говорил многими голосами, и художественный эффект возникал от их соположения, несмотря на кажущуюся несовместимость.

Так раскрывается структурный смысл «чужого слова». Подобно тому как инородное тело, попадая в пересыщенный раствор, вызывает выпадение кристаллов, то есть выявляет собственную структуру растворенного вещества, «чужое слово» своей несовместимостью со структурой текста активизирует эту структуру. В этом смысл тех «соринок», от которых вода становится только чище, по хрестоматийной цитате Л. Толстого. Структура неощутима, пока она не сопоставляется с другой структурой или не нарушается. Эти два средства ее активизации составляют самую жизнь художественного текста.

Впервые проблему «чужого слова» и его художественной функции сделал предметом рассмотрения М. Бахтин [1]. В его работах была также отмечена связь между проблемами «чужого слова» и диалогизации художественной речи: «Путем абсолютного разыгрывания между чужой речью и авторским контекстом устанавливаются отношения, аналогичные отношению одной реплики к другой в диалоге. Этим автор становится рядом с героем и их отношения диалогизируются» [2].

Приведенная выше мысль чрезвычайно существенна для таких произведений, как «Евгений Онегин», в которых обилие цитат, литературных, бытовых, идейно-политических и философских отсылок приводит к включению многочисленных контекстов и разрушает монологизм текста.

Сказанное раскрывает еще один существенный конфликт, присущий поэтической структуре. По своему построению как некото-

---

[1] См.: М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963; В. Н. Волошинов. Марксизм и философия языка. Л., «Прибой», 1929.

[2] В. Н. Волошинов. Марксизм и философия языка. Л., «Прибой», 1929, стр. 136—146.

рый тип речи лингвистически поэзия тяготеет к монологу. В силу того что любая формальная структура в искусстве имеет тенденцию становиться содержательной, монологизм поэзии приобретает конструктивную значимость, истолковываясь в одних системах как лиризм, в других как лирико-эпическое начало (в зависимости от того, кто принимается в качестве центра поэтического мира).

Однако принцип монологизма вступает в противоречие с постоянным перемещением семантических единиц в общем поле построения значений. В тексте все время идет полилог различных систем, сталкиваются разные способы объяснения и систематизации мира, разные картины мира. Поэтический (художественный) текст в принципе полифоничен.

Было бы слишком просто показать внутреннюю многоязычность текста на примерах пародийной поэзии или же случаях открытого использования поэтом разнообразных интонаций или противоречащих друг другу стилей. Посмотрим, как этот принцип реализуется в творчестве, например, такого принципиально монологического, сознательно замыкающегося в пределах тщательно создаваемого поэтического мира поэта, как Иннокентий Анненский. Рассмотрим с этой точки зрения его стихотворение «Еще лилии».

ЕЩЕ ЛИЛИИ

Когда под черными крылами
Склонюсь усталой головой
И молча смерть погасит пламя
В моей лампаде золотой...

Коль, улыбаясь жизни новой,
И из земного жития
Душа, порвавшая оковы,
Уносит атом бытия, —

Я не возьму воспоминаний,
Утех любви пережитых,
Ни глаз жены, ни сказок няни,
Ни снов поэзии златых,

Цветов мечты моей мятежной
Забыв минутную красу,
Одной лилеи белоснежной
Я в лучший мир перенесу
И аромат, и абрис нежный.

Стихотворение поражает единством лирического тона, единством, ощущаемым читателем интуитивно. Однако возникающее здесь чувство единства потому сильнее, чем, скажем, при чтении учебника химии, что оно здесь возникает в борьбе с разносистемностью элементов текста.

Если постараться выделить общность различных стилистических элементов текста, то, пожалуй, придется указать лишь один — литературность. Текст демонстративно, обнаженно строится на литературных ассоциациях. И хотя в нем нет прямых цитат, он тем не менее отсылает читателя к определенной культурно-бытовой и литературной среде, вне контекста которой он не может быть понят. Слова текста вторичны, они — сигналы определенных, вне его лежащих систем. Эта подчеркнутая «культурность», книжность текста резко противопоставляет его произведениям, авторы которых субъективно пытались вырваться за пределы «слов» (зрелый Лермонтов, Маяковский, Цветаева).

Однако единство это более чем условно. Уже первые два стиха влекут за собой р а з л и ч н ы е литературные ассоциации. «Черные крыла» воскрешают поэзию демонизма, вернее, те ее стандарты, которые в массовом культурном сознании связывались с Лермонтовым или байронизмом (ср. монографию Н. Котляревского, зафиксировавшую этот штамп культуры). «Усталая голова» влечет за собой ассоциации с массовой поэзией 1880—1890-х годов, Апухтиным и Надсоном («Взгляни, как слабы мы, взгляни, как мы устали, Как мы беспомощны в мучительной борьбе»), романсами Чайковского, лексикой интеллигенции тех лет[1]. Не случайно «крыла» даны в лексическом варианте, обнажающем поэтизм (не «крылья»), а «голова» — в контрастно бытовом. «Усталая глава» была бы штампом другого стиля:

Я с трепетом на лоно дружбы новой,
Устав, приник ласкающей главой...

А. П у ш к и н, 19 октября 1825 года.

Поэзия восьмидесятников создавалась под непосредственным воздействием некрасовской традиции и подразумевала бытовую конкретность субъекта лирики.

В контексте всей строфы «лампада золотая» воспринимается как метафора (смерть потушит лампаду), а эпитет «золотой» в структурной антитезе «черные» не воспринимается в связи с конкретно-вещественными значениями. Но дальше мы встречаем стих:

Ни снов поэзии златых.

---

[1] Ср. в стихотворении Анненского «Ego»: «Я — слабый сын больного поколенья...»

В сопоставлении с ним «лампада золотая» (ср. антитезу: «златые — золотая») обретает признаки вещественности и соотносится уже с вполне определенным предметом — предыконной лампадой.

Но образ гаснущей лампады может получать два различных значения — условно-литературное («горишь ли ты, лампада наша», «и с именем любви божественной угас») и ассоциации с христианско-церковной культурой:

И погас он, словно свеченька
Восковая, предыконная...

Н. Некрасов, Орина, мать солдатская.

Здесь — вначале первая система семантических связей. Затем реализация лампады как предмета активизирует вторую.

Вторая строфа строится на религиозно-христианском строе значений, хорошо знакомом читательскому сознанию той эпохи. Возникает антитеза «жизни новой» (синоним «смерти» и «черных крыл» первой строфы) и «земного жития». Образ души, с улыбкой расстающейся с земным пленом, в этой связи был вполне закономерен. Но последний стих неожидан. «Атом» решительно не находил себе места в семантическом мире предшествующих стихов. Но в вызываемом им типе культурных значений последующее «бытие» помещалось очень естественно — возникал мир научно-философской лексики и семантических связей.

Следующая строфа входит под знаком воспоминаний как некоторого текстового сигнала. Разные системы поэтических текстов дают различное содержание понятия «воспоминание», но самая значительность этого слова принадлежит ему не как обозначению психологического действия, а как культурному знаку. В строфе заключена целая гамма типов интерпретации этого понятия. «Утехи любви» и «сны поэзии златой» звучат как откровенные цитаты из той пушкинской поэтической традиции, которая в культурном облике мира Анненского воспринимается не в качестве одной из разновидностей поэзии, а как сама поэзия. «Сказки няни» отсылают к двух типам внетекстовых связей — к нелитературному, бытовому, к миру детства, противопоставленному миру книжности, и одновременно к литературной традиции воссоздания мира детства. «Сказки няни» в поэзии конца XIX века — культурный знак незнакового — детского мира. На этом фоне «глаза жены» — это «чужое — внелитературное — слово», которое воспринимается как голос жизни в полифоническом хоре литературных ассоциаций («глаза», а не «очи», «жены», а не «девы»).

Три строфы стихотворения устанавливают определенную конструктивную инерцию: каждая строфа состоит из трех, выдержанных в определенном условно-литературном стиле, стихов и одного,

из этого стиля выпадающего. Первые две строфы устанавливают и место этого стиха — конец строфы. Далее начинаются нарушения: в третьей строфе «разрушающий» стих перемещен на второе от конца место. Но еще резче структурный диссонанс в последней строфе: четыре стиха подчеркнуто литературны. И по лексике, и по ведущей теме они должны восприниматься на фоне всей поэтической традиции XIX века. Не случайно в заглавии упоминаются «лилии» с очевидным ударением на первом слоге, а в третьем стихе последней строфы:

Одной лилеи белоснежной —

ударным оказывается второй слог — в соответствии с нормами поэтической речи начала XIX века. Название цветка превратилось в поэтическую ассоциацию.

И к этой строфе неожиданно, в нарушение всей ритмической инерции текста, прибавлен пятый стих:

И аромат, и абрис нежный.

Стих противопоставлен всему тексту своей вещественностью, выключенностью из мира литературных ассоциаций. Таким образом, с одной стороны оказываются земной и потусторонний миры, представленные в их литературных обликах, а с другой — нелитературная реальность. Но сама эта реальность — это не вещь, не предмет (в этом отличие от «глаз жены»), а ф о р м ы предмета. «Белоснежный» в сочетании с «лилеей» — цветовая банальность, которая еще в поэзии XVIII века насчитывалась десятками. Но для контура найдено уникальное слово — «абрис». Реальность как совокупность абстрактных форм — этот аристотелевский мир наиболее органичен Иннокентию Анненскому. Не случайно последний стих дает и единственную в стихотворении аллитерацию. Соединение «аромата» и «абриса», параллельных и ритмически, и фонологически, в одну архисему возможно лишь в одном значении — «форма», «энтелехия». Этим вводится в текст голос еще одной культуры — античного классицизма в его наиболее органических, смыслообразующих связях.

Так раскрывается напряжение в семантической структуре текста: монолог оказывается полилогом, а единство складывается из полифонии различных голосов, говорящих на разных языках культуры. Вне поэзии такая структура заняла бы многие страницы.

Текст как целое. Композиция стихотворения

Любое стихотворение допускает две точки зрения. Как текст на определенном *естественном языке* — оно представляет собой последовательность отдельных знаков (слов), соединенных по

правилам синтагматики данного уровня данного языка, как поэтический текст — оно может рассматриваться в качестве единого знака — представителя единого интегрированного значения.

В этом утверждении содержится известное противоречие. Дело в том, что произведение искусства (разумеется, хорошее произведение искусства, то есть такой текст, который может наилучшим образом и наиболее длительное время выполнять художественную функцию в системе текстов данной культуры или данных культур) в принципе неповторимо, уникально. Само же понятие знака подразумевает некоторую повторяемость.

Противоречие это, однако, лишь кажущееся. Во-первых, остановимся на минимальной величине повторяемости — два раза. Для того чтобы быть способным выполнить функции знака, сигнал должен хотя бы один раз повториться. Однако смысл этой величины повторения различен для условных и иконических знаков. Условный знак должен хотя бы раз повторить самого себя, иконический — хотя бы раз повторить заменяемый им объект. Сходство знака и объекта и представляет собой минимальный акт повторения. Между тем художественные тексты: словесные, живописные и даже музыкальные — строятся по иконическому принципу. Напряжение между условной природой знаков в языке и иконической в поэзии — одно из основных структурных противоречий поэтического текста.

Однако вопрос к этому не сводится. «Неповторимый» на уровне текста поэтический знак оказывается сотканным из многочисленных пересечений различных повторяемостей на более низких уровнях и включен в жанровые, стилевые, эпохальные и другие повторяемости на сверхтекстовом уровне. Сама неповторяемость текста (его «неповторимость») оказывается индивидуальным, только ему присущим способом пересечения многочисленных повторяемостей.

Так, например, образцом неповторимости может считаться текст, создаваемый в результате художественной импровизации. Не случайно романтики приравнивали импровизацию к высшему проявлению искусства, противоставляя ее «педантству» поэтического труда, убивающему оригинальность поэтического творения. Однако какой вид импровизации мы ни взяли бы: русские народные причитания или итальянскую комедию дель'арте — мы легко убеждаемся, что импровизированный текст — это вдохновенный, мгновенно рождающийся в сознании творца монтаж многочисленных общих формул, готовых сюжетных положений, образов, ритмико-интонационных ходов. Мастерство актера в комедии дель'арте требовало заучивания многих тысяч поэтических строк, овладения стандартами поз, жестов, костюма. Весь этот огромный арсенал повторяемостей не связывал индивидуальное твор-

чество импровизатора, а — напротив того — давал ему свободу художественного самовыражения.

Чем в большее количество неиндивидуальных связей вписывается данный художественный текст, тем индивидуальнее он кажется аудитории.

Единство текста как неделимого знака обеспечивается всеми уровнями его организации, однако в особенности — композицией.

Композиция поэтического текста всегда имеет двойную природу. С одной стороны, — это последовательность различных сегментов текста. Поскольку в первую очередь подразумеваются наиболее крупные сегменты, то с этой точки зрения композицию можно было бы определить как сверхфразовую и сверхстиховую синтагматику поэтического текста. Однако эти же сегменты оказываются определенным образом уравненными, складываются в некоторый набор однозначных в определенных отношениях единиц. Не только присоединяясь, но и со-противопоставляясь, они образуют некоторую структурную парадигму, тоже на сверхфразовом и сверхстиховом уровнях (для строфических текстов — и на сверхстрофическом).

Рассмотрим композицию стихотворения Пушкина «Когда за городом, задумчив, я брожу...»

Когда за городом, задумчив, я брожу
И на публичное кладбище захожу,
Решетки, столбики, нарядные гробницы,
Под коими гниют все мертвецы столицы,
В болоте кое-как стесненные рядком,
Как гости жадные за нищенским столом,
Купцов, чиновников усопших мавзолеи,
Дешевого резца нелепые затеи,
Над ними надписи и в прозе и в стихах
О добродетелях, о службе и чинах;
По старом рогаче вдовицы плач амурный,
Ворами со столбов отвинченные урны,
Могилы склизкие, которы также тут
Зеваючи жильцов к себе на утро ждут, —
Такие смутные мне мысли все наводит,
Что злое на меня уныние находит.
Хоть плюнуть, да бежать...
Но как же любо мне
Осеннею порой, в вечерней тишине,
В деревне посещать кладбище родовое,
Где дремлют мертвые в торжественном покое.
Там неукрашенным могилам есть простор;
К ним ночью темною не лезет бледный вор;

Близ камней вековых, покрытых желтым мохом,
Проходит селянин с молитвой и со вздохом;
На место праздных урн, и мелких пирамид,
Безносых гениев, растрепанных харит
Стоит широко дуб над важными гробами,
Колеблясь и шумя...

Стихотворение явственно — в том числе и графически, и тематически — разделено на две половины, последовательность которых определяет синтагматику текста: городское кладбище — сельское кладбище.

Первая половина текста имеет свой отчетливый принцип внутренней организации. Пары слов соединяются в ней по принципу оксюморона: к слову присоединяется другое — семантически наименее с ним соединимое, реализуются невозможные соединения:

нарядные — гробницы
мертвецы — столицы
мавзолеи — купцов, чиновников
усопшие — чиновники
дешевый — резец
плач — амурный

По тому же принципу построены описания городского кладбища во второй части текста:

праздные — урны
мелкие — пирамиды
безносые — гении
растрепанные — хариты

Принципы несовместимости семантики в этих парах различны: «нарядные» и «гробницы» соединяет значение суетности и украшенности с понятием вечности, смерти. «Нарядные» воспринимаются в данном случае на фоне нереализованного в тексте, но возможного по контексту слова «пышные». Семантическое различие этих слов становится его доминирующим значением в стихе. «Мертвецы» и «столица» дают пару, несоединимость которой значительно более скрыта (разные степени несоединимости создают в тексте дополнительную смысловую игру). «Столица» в лексиконе пушкинской эпохи — не просто синоним понятия «город». Это город с подчеркнутым признаком административности, город как сгусток политической и гражданской структуры общества, наконец, это на административно-чиновничьем и улично-лакейском жаргоне замена слова «Петербург». Ср. в лакейской песне:

Что за славная столица
Развеселый Петербург!

Весь этот сгусток значений несоединим с понятием «мертвец», как в рассказе Бунина «Господин из Сан-Франциско» роскошный океанский пароход или фешенебельная гостиница несовместимы с трупом и скрывают или прячут его, поскольку сам факт возможности смерти превращает их в мираж и нелепость.

«Мавзолеи» «купцов» в соединении звучат столь же иронически, как «усопшие чиновники» или «дешевый резец» (замена «скульптора» «резцом» придает тексту характер поэтичности и торжественности, тотчас же опровергаемый контекстом). «Мелкие пирамиды» — пространственная нелепость, «праздные урны» — смысловая. «Урна — вместилище праха» — таково понятие, с которым соотнесены эти урны, ничего не вмещающие и лишенные всех культурно-значительных ассоциаций, которые связаны со словом «урна».

Этот принцип раскрытия нелепости картины посредством проецирования ее на некоторый семантически «правильный» фон, сопоставления каждого слова с некоторым нереализованным его дублетом составляет основу построения первой части текста. Так, «склизкие» функционируют на фоне «скользкие». Пушкин в одном из прозаических текстов приводит слово «склизкие» в пример красочной народной речи. Однако здесь у него другая функция. Весь текст построен на стилистическом диссонансе между торжественностью некоторых опорных слов текста («гробницы», «резец», «добродетель», «урны» и пр.) и фамильярностью тона («склизкий», «зеваючи»). В соединении с канцеляризмами стиля («под коими») это придает тексту сложный характер: он звучит как пересказанный автором (погруженный в авторскую речь) текст на столично-чиновничьем жаргоне.

Диссонансы стиля проявляются и в других элементах построения. Так, перечислительная интонация и синтаксическая однородность членов уравнивают «добродетель», «службу» и «чины».

Последний пример особенно показателен. Невозможность соединений соединяемых пар рисует невозможный мир. Он организован по законам лжи («плач амурный») или нелепости, миража. Но он существует. И одновременно конструируется точка зрения, с которой подобные соединения возможны и не кажутся удивительными. Это — точка зрения, приравнивающая «добродетели» к «чинам» и «службе» и допускающая соединение слов «публичное» и «кладбище». Это — «столичная», петербургская, чиновничья точка зрения, данная в обрамлении редкой у Пушкина по однозначной прямолинейности авторской оценки: «нелепые затеи», «злое на меня уныние находит».

Вторая половина текста — не только *другая* картина, присоединенная к первой. Одновременно это и трансформация *той же* картины. Она должна восприниматься в отношении к ней и на ее фоне.

Уже разорванный стих-граница дает не только два полюса настроений:

плюнуть — любо,
п л ю — л ю б,

но и знаменательный звуковой параллелизм (активность оппозиции п/б раскрывается и на фоне: плюнуть — бежать).

Сопоставление первой и второй половин текста обнажает некоторые новые смыслы: в центре каждой части, взятой в отдельности, стоит тема кладбища, смерти. Но при сопоставлении:

кладбище	городское лживое противоестественное мишурное	⟨——⟩	кладбище	сельское простое естественное величественное

— признак «кладбище» оказывается вынесенным за скобки как основание для сравнения. Смысловая дифференциация строится на его основе, но заключена не в нем, а в *строе жизни*. Вперед, и это типично для Пушкина, выдвигается противопоставление жизни, построенной в соответствии с некоторым должным и достойным человека порядком, и жизни, построенной на ложных и лживых основаниях. Жизнь и смерть не составляют основы противопоставления: они снимаются в едином понятии бытия — достойного или лживого.

С этой точки зрения становится заметным смысловое противопоставление первой и второй частей еще по одному признаку. «Городу» свойственна временность: даже мертвец — лишь гость могилы. Не случайно слово «гость» употребляется в первой половине два раза, то есть чаще всех других.

Естественность и простота во второй части — синонимы вечности. В противопоставлении «безносых гениев» и дуба над могилами активизируется целый ряд смысловых признаков: «сделанность — природность», «ничтожность — величественность». Однако следует выделить один: дерево (особенно «вечное» дерево — дуб) — устойчивый мифологический и культурный символ жизни. Этим вводится и символика вечности как знак бытия, а не смерти, и мир древности, мифологии, и важная для Пушкина мысль о настоящем как звене между прошлым и будущим.

Однако единство текста достигается сопоставлением не только его частей между собой, но и его неединственностью в системе известных нам текстов. Стихотворение воспринимается нами как целое еще и потому, что мы знаем другие стихотворения и невольно проецируем его на этот фон.

В данном случае это определяет значимость концовки. Знакомство с многочисленными поэтическими текстами вырабатывает в нашем сознании стереотип законченного стихотворения. На фоне

представления об обязательных признаках законченности оборванный последний стих:

Колеблясь и шумя... —

заполняется многочисленными значениями — неоконченности, невозможности выразить глубину жизни в словах, бесконечности жизненного потока. Сама неизбежная субъективность этих истолкований входит в структуру текста и ею предусмотрена.

Образы поэта и возвышающегося над гробами дуба (символа жизни) обрамляют сопоставленные картины двух кладбищ. Смерть выступает как начало амбивалентное. Отвратительная как явление социальное, она может быть прекрасна. Как проявление вечности, она синоним, а не антоним жизни в ее естественном течении.

Так единство структуры текста раскрывает в нем содержание, которое вступает в конфликт с чисто языковыми его значениями: рассказ о месте смерти — кладбище и рассказ о порядке жизни, о бытии выступают во взаимном напряжении, создавая в своей совокупности «неповторимость» значения текста.

Текст и система

Рассмотренные нами закономерности позволяют вскрыть в анализируемом тексте его внутреннюю структуру, увидеть доминирующие связи и упорядоченности. Вне этих, свойственных данному тексту, конструктивных принципов не существует и идеи произведения, его семантической организации. Однако система не есть текст. Она служит для его организации, выступает как некоторый дешифрующий код, но не может и не должна заменять текст как объект, эстетически воспринимаемый читателем. В этом смысле критика той или иной системы анализа текста в форме упреков за то, что она не заменяет непосредственного эстетического впечатления от произведения искусства, основана на недоразумении. Наука в принципе не может заменить практической деятельности и не призвана ее заменять. Она ее анализирует.

Отношение системы к тексту в произведении искусства значительно более сложно, чем в нехудожественных знаковых системах. В естественных языках система описывает текст, текст является конкретным выражением системы. Внесистемные элементы в тексте не являются носителями значений и остаются для читателя просто незаметными. Так, например, мы не замечаем без специальной тренировки опечаток и описок в тексте, если при этом случайно не образуются какие-либо новые смыслы. В равной мере мы можем не заметить, каким шрифтом набрана и на какой бумаге напечатана книга, если эти данные не включаются в какую-либо знаковую систему (в случае, если бумага могла быть

выбрана для книги из какого-либо набора возможностей — не меньше двух — и сам этот набор несет информацию о цене, качестве, адресованности книги, позиции и состоянии издательства, эпохе печати, мы, конечно, отнесемся к этой стороне книги иначе, чем в том случае, когда у издателя нет никакого выбора или выбор этот чисто случаен). Отклонения от системы в нехудожественном тексте воспринимаются как ошибки, которые подлежат устранению, и в случае, если при этом стихийно появляется какое-либо новое значение (например, при опечатке возникает другое слово), устранение должно быть тем более решительным. Таким образом, при передаче информации от автора к читателю в тексте работает именно механизм системности.

В художественном произведении положение принципиально иное, с чем связана и совершенно специфическая природа организации произведения искусства как знаковой системы. В художественном произведении *отклонения* от структурной организации могут быть столь же значимыми, как и ее реализация. Сознание этого обстоятельства не вынуждает нас, однако, признать справедливость утверждений тех авторов, которые, подчеркивая богатство, многогранность, живую подвижность художественного текста, делают из этого вывод о неприменимости структурных — и шире, вообще научных — методов к анализу произведений искусства как якобы «иссушающих» и неспособных уловить жизненное богатство искусства.

Даже самое схематичное описание наиболее общих структурных закономерностей того или иного текста более способствует пониманию его неповторимого своеобразия, чем все многократные повторения фраз о неповторимости текста вместе взятые, поскольку анормативное, внесистемное как художественный факт существует лишь на фоне некоторой нормы и в отношении к ней. Там, где нет правил, не может быть и нарушения правил, то есть индивидуального своеобразия, независимо от того, идет ли речь о художественном произведении, поведении человека или любом другом знаковом тексте. Так, переход улицы в неположенном месте отмечен, становится фактом индивидуального поведения лишь на фоне определенных запретительных правил, регулирующих поведение других людей. Когда мы говорим, что только чтение произведений массовой литературы той или иной эпохи позволяет по достоинству оценить гениальность того или иного великого писателя, мы, по существу, имеем в виду следующее: читая писателей той или иной эпохи, мы бессознательно овладеваем обязательными нормами искусства тех лет. В данном случае для нас безразлично, получаем ли мы это знание из определенных нормативных сочинений теоретиков искусства интересующей нас эпохи, из описаний современных нам ученых или непосредственно из чтения текстов в порядке читательского впечатления. В любом случае

в нашем сознании будет присутствовать определенная норма создания художественных текстов для определенной исторической эпохи. Это можно сравнить с тем, что живому языку можно научиться и пользуясь определенными его описаниями, и просто практикуясь, слушая практическое речевое употребление. В результате в момент, когда наступит полное овладение языком, в сознании говорящего будет присутствовать некоторая норма правильного употребления, независимо от того, выразится ли она в системе правил, оформленных на языке грамматической терминологии, или как некоторая совокупность языкового узуса. Овладение представлением о художественной норме эпохи раскрывает для нас индивидуальное в позиции писателя. Сами сторонники утверждений о том, что в художественном произведении его сущность не поддается точным описаниям, приступая к исследованию того или иного текста, неизбежно оказываются перед необходимостью выделить некие общие для эпохи, жанра, направления конструкции. Разница лишь в том, что в силу неразработанности методики и субъективности подхода, а также неполноты привлекаемого материала в качестве «неповторимо-индивидуального» зачастую фигурируют типовые явления художественного языка и наоборот.

Итак, в художественном тексте значение возникает не только за счет выполнения определенных структурных правил, но и за счет их нарушения. Почему это возможно? Задуматься над этим вопросом вполне уместно, поскольку он с первого взгляда противоречит самым фундаментальным положениям теории информации. В самом деле, что означает возможность декодировки некоторого текста как сообщения? Очень грубо процесс этот можно представить себе в следующем виде: наши органы чувств получают некоторый недискретный (непрерывный) поток раздражителей (например, слух воспринимает некоторую акустическую реальность, определяемую чисто физическими параметрами), на который дешифрующее сознание налагает определенную сетку структурных оппозиций, позволяющую отождествить разные сегменты акустического ряда со значимыми элементами языка на разных уровнях (фонемы, морфемы, лексемы и др.). Участки, не совпадающие с определенными структурными позициями (например, звук, располагающийся между двумя фонемами данного языка), не образуют новой структурной позиции, например, новой, не существующей в данном языке (хотя и возможной в других) фонемы. Звук, оказывающийся в промежуточной по отношению к фонемной сетке данного языка позиции, будет или втянут в орбиту той или иной фонемы как ее вариант (разница будет объявлена несущественной), или отнесен за счет шума (объявлен несуществующим). И это будет строго соответствовать основам процесса декодировки. Случай, когда отклонение от некоторой

структурной нормы создает новые значения, столь обычный в практике искусства, представляет собой парадокс с точки зрения теории информации и нуждается в дополнительном объяснении.

Противоречие художественной коммуникации и общих правил соотношения текста и кода в данном случае мнимое. Прежде всего, не всякое отклонение от норм структурного ожидания порождает новые значения. Некоторые отклонения ведут себя так же, как и в соответствующих случаях в нехудожественном тексте. Почему же возникает такая разница между отклонениями от ожидаемых норм, воспринимаемыми как дефектность текста, механическая его порча, и такими, в которых читатель видит новый смысл? Почему в одних случаях, например, законченное произведение воспринимается как отрывок, а в других — отрывок как законченное произведение?

С этими свойствами художественного текста, видимо, связаны такие коренные особенности произведений искусства, как возможность многочисленных интерпретаций. Научный текст тяготеет к однозначности: его содержание может оцениваться как верное или неверное. Художественный текст создает вокруг себя поле возможных интерпретаций, порой очень широкое. При этом, чем значительнее, глубже произведение, чем дольше живет оно в памяти человечества, тем дальше расходятся крайние точки возможных (и исторически реализуемых читателем и критикой) интерпретаций.

Проявляя, с одной стороны, такую подвижность, художественный текст, с другой, обнаруживает чрезвычайную устойчивость: он способен сопротивляться механической порче, вовлекая в область значений то, что заведомо не было осмысленным. Отбитые руки Венеры Милосской, потемневшие от времени краски на картине, непонятность слов в архаической поэзии, являясь ясными примерами наступления энтропии на информацию, шума в канале связи между адресатом и адресантом сообщения, одновременно становятся и средствами создания новой художественной информации, порой настолько существенной, что реставрация в этом смысле выступает в одном ряду с культурным разрушением памятника, становясь разновидностью энтропии. (В истории культуры именно реставрации неоднократно являлись формой уничтожения культурных ценностей; в этом смысле их следует отличать от консервации — сохранения памятника. Само собой разумеется, что сказанное не относится ко всякой реставрации, представляющей в основах своих совершенно необходимую, хотя и опасную, форму сохранения культурного наследия.) Известен пример из «Анны Карениной» — случайное пятно на материале подсказывает художнику расположение фигуры и становится средством эстетической выразительности.

Способность художественного текста вовлекать окружающее в свою сферу и делать его носителем информации поистине изумительна. Художественный текст реагирует на сопоможенные (порой чисто случайно) тексты, входя с ними в семантические отношения. Так рождается проблема композиции ансамблей — от сборника, альманаха или альбома как некоторого структурного единства до отношения различных картин в единой экспозиции или архитектурных ансамблей. Здесь возникают особые законы креолизации или несовместимости: в одних случаях разные тексты «охотно» вступают в отношения, образуя структурное целое, в других — они как бы «не замечают» друг друга или способны только взаимно разрушаться. В этом смысле крайне интересный текст для наблюдения представляет любой из длительное время просуществовавших городов. Можно наблюдать, как, например, в Праге органически (даже в пределах одного здания) складываются в структурное единство готика, ренессанс и барокко. Можно было бы привести примеры того, как здания архитектуры XX века в одних случаях «реагируют» с контекстом, а в других — его разрушают.

Эти «загадочные» особенности художественного текста отнюдь не свидетельствуют о его принципиальной несоотнесенности со структурными упорядоченностями общего типа. Дело обстоит прямо противоположным образом.

В отличие от нехудожественных текстов, произведение искусства соотносится не с одним, а с многими дешифрующими его кодами. Индивидуальное в художественном тексте — это не внесистемное, а многосистемное. Чем в большее количество дешифрующих структур входит тот или иной конструктивный узел текста одновременно, тем индивидуальнее его значение. Входя в различные «языки» культуры, текст раскрывается разными сторонами. Внесистемное становится системным и наоборот. Однако это не означает безграничного произвола, безбрежной субъективности, в которой порой видят специфику искусства. Набор возможных дешифрующих систем составляет некоторую свойственную данной эпохе или культуре величину, и он может и должен быть предметом изучения и описания.

Наличие хотя бы двух различных художественных «языков», дешифрующих одно и то же произведение искусства, возникающее при этом смысловое напряжение, острота которого состоит в том, что в основе его лежит раздвоение единого — один и тот же текст, истолковываемый двумя способами, выступает как неравный самому себе, и два его значения становятся полюсами конфликта — минимальное условие прочтения текста как художественного. Однако в реальной жизни произведения искусства возникает, как правило, более сложная множественная парадигма кодов, наполняющая текст жизнью, «игрой» многочисленных значений.

Таким образом, отношение текста и системы в художественном произведении не есть автоматическая реализация абстрактной структуры в конкретном материале — это всегда отношения борьбы, напряжения и конфликта.

Однако случай, когда весь текст, так сказать, равномерно переключается в иную систему, — отнюдь не единственный источник внутреннего структурного напряжения, составляющего основу жизни произведения. Не менее существен другой случай, при котором обнаруживается, что различные участки одного и того же текста построены по различным структурным законам, а возможная парадигма кодов с разной степенью интенсивности реализуется в различных частях произведения. Так, Б. А. Успенский, анализируя структуру иконы, неопровержимо установил, что в центре и по краям живописного текста действуют разные типы художественной перспективы и природа художественного явления той или иной фигуры иконы определяется ее местом относительно таких показателей, как оси построения или край картины. Ему же принадлежит наблюдение, согласно которому в литературном произведении «главные» и «периферийные» герои в ряде случаев строятся по правилам не одной, а различных художественных систем. Можно было бы привести из теории кинематографа многочисленные примеры смены конструктивных принципов как основы художественной композиции текста. Текст при помощи ряда сигналов вызывает в сознании читателя или слушателя определенную систему кода, которая успешно работает, раскрывая его семантику. Однако с определенного места произведения мы начинаем замечать, что соответствие текста и кода нарушилось: последний перестает работать, а произведение им больше не дешифруется. Читателю приходится вызывать из своего культурного запаса, руководствуясь новыми сигнальными указаниями, какую-либо новую систему или даже самостоятельно синтезировать некоторый прежде ему неизвестный код. В этом последнем случае в текст включаются свернутые указания на то, каким образом это должно производиться. В результате текст дешифруется не некоторым синхронным кодом или кодами, а последовательностью кодов, отношение между которыми создает дополнительный смысловой эффект. При этом такая последовательность может в определенной мере быть заранее зафиксированной. Так, в поэтических сборниках XVIII — начала XIX века разделы «оды», «элегии», «послания» и другие подразумевают каждый особую систему, на которую проецируется текст, но сборник в целом допускает лишь определенные типы этих последовательностей. Вместе с тем могут иметь место и свободные последовательности, допускающие перестановки типов структурных организаций, частей текста в соответствии с его индивидуальным построением.

Смена принципов структурной организации является мощным средством понизить избыточность художественного текста: как только читатель настраивается на определенное ожидание, строит для себя некоторую систему предсказуемости еще не прочитанной части текста, структурный принцип меняется, обманывая его ожидание. Избыточное приобретает — в свете новой структуры — информативность. Этот конфликт между построениями различных частей текста резко повышает информативность художественных произведений по сравнению со всеми иными текстами.

Разномерность художественной организации текста — один из наиболее распространенных законов искусства. Он проявляется по-разному в разные исторические эпохи и в пределах различных стилей и жанров, однако в той или иной форме проявляется почти всегда. Так, например, при чтении «Полтавы» Пушкина бросается в глаза наличие двух совершенно по-разному построенных частей: все, что соотносится с сюжетной линией любви Мазепы и Марии, как показал Г. А. Гуковский, связано с художественной традицией русской романтической поэмы, а все боевые сцены, художественная трактовка Петра отражают стилистику ломоносовской оды и — шире — ломоносовской культуры (отражение в тексте воздействия мозаик Ломоносова также отмечалось исследователями). В известной работе Г. А. Гуковского «Пушкин и проблемы реалистического стиля» раскрыта преднамеренность этого стилистического конфликта. Для наших целей существенно подчеркнуть, что столкновение героев и выражаемых ими идейных тенденций построено как конфликт двух художественных структур, каждая из которых контрастно выделяется на фоне другой. Новая стилистическая манера разрушает уже сложившуюся инерцию читательского ожидания и резко сокращает избыточность текста.

В «Войне и мире» действуют различные группы героев, каждой из которых присущ свой мир, своя система авторского отношения, особые принципы художественной типизации. Однако Толстой строит композицию так, чтобы эти параллельные сюжетные линии вытянулись в одну. Писатель располагает различные сцены в единую цепочку таким образом, чтобы картины боевых действий сменялись домашними сценами, штабные эпизоды — фронтовыми, столичные — поместными. Сцены с участием одного-двух лиц чередуются с массовыми, резко сменяется то отношение автора к объему изображаемого, которое на киноязыке выражается ракурсом и планом.

Далеко не всегда тип построения сменяется полярно-противоположным. Гораздо чаще он просто д р у г о й. Однако эта постоянная смена самых разнообразных элементов художественного языка влечет за собой его высокую значимость. То, что в одномерной конструкции автоматизировалось бы, раскрываться не как единст-

венно возможный, а как сознательно выбранный автором тип построения и, следовательно, получает значение.

Аналогичные явления мы наблюдаем и в лирике, хотя там они проявляются иначе. Так, например, у Виктора Гюго в книге стихов «Грозный год» (1872) есть стихотворение «Наши мертвецы». Текст его разбит самим автором при помощи пробела на две части: в одну входит 23 стиха, предшествующих пробелу (графическому знаку паузы), во вторую — один последующий. Первая часть посвящена нагнетанию ужасных и отвратительных подробностей описания гниющих тел погибших солдат: «Их кровь образует ужасное болото», «отвратительные коршуны копаются в их вспоротых животах», «ужасающие, скрюченные, черные», «черепа, похожие на слепые камни» и т. п.

Каждая новая строка укрепляет ожидание отвратительного, внушающего гадливость и омерзение, ужас и жалость. Однако, когда у читателя это впечатление сформировалось настолько прочно, чтобы он мог считать, что понял замысел автора и может предсказать дальнейшее, Гюго делает паузу и продолжает: «Я вам завидую, сраженным за отчизну». Последний стих построен в совершенно иной системе отношений «я» и «они»: «низкое» и «высокое» поменялись местами. Это заставляет нас еще раз мысленно обратиться к первой части и прочесть ее еще раз, но уже в свете иных оценок. Так возникает двойной конфликт: сначала между разной семантической структурой первой и второй части, а затем между разными возможностями истолкований, между двумя прочтениями этой первой части.

Чередование комического и трагического у Шекспира, сложная смена типов художественной организации различных сцен «Бориса Годунова», смена метров в пределах одного текста, закрепившаяся в русской поэзии после Катенина как одно из выразительных средств, и другие виды перехода от одних структурообразующих принципов к другим в пределах единого произведения — лишь разные проявления единой тенденции к максимальной информативности художественного текста.

О «плохой» и «хорошей» поэзии

Понятие «плохой» и «хорошей» поэзии принадлежит к наиболее личным, субъективным и, следовательно, вызывающим наибольшие споры категориям. Не случайно еще теоретики XVIII века ввели понятие «вкуса» — сложного сочетания знания, умения и интуиции, врожденной талантливости.

Как выглядит понятие «хорошей» и «плохой» поэзии с точки зрения структурно-семиотического подхода? Прежде всего, необходимо подчеркнуть функциональность и историческую ограни-

ченность этих определений: то, что представляется «хорошим» с одних исторических позиций, в другую эпоху и с другой точки зрения может показаться «плохим». Молодой Тургенев — человек с тонко развитым поэтическим чувством — восхищался Бенедиктовым, Чернышевский считал Фета — одного из любимейших поэтов Л. Н. Толстого — образцом бессмыслицы, полагая, что по степени абсурдности с ним можно сопоставить только геометрию Лобачевского. Случаи, когда поэзия, с одной точки зрения, представляется «хорошей», а с другой — «плохой», настолько многочисленны, что их следует считать не исключением, а правилом.

Чем же это обусловлено? Для того чтобы в этом разобраться, необходимо иметь в виду следующее: мы рассматривали поэзию как семиотическую систему, определяя ее при этом как некоторый вторичный язык. Однако между художественными языками и первичным, естественным языком есть существенная разница: хорошо говорить на русском языке — это значит «правильно» говорить на нем, то есть говорить в соответствии с определенными правилами. «Хорошо» сочинять стихи и «правильно» их сочинять — вещи различные, иногда сближающиеся, а иногда расходящиеся и очень далеко. Мы уже знаем причину этого: естественный язык — средство передачи информации, но сам как таковой информации не несет. Говоря по-русски, мы можем узнать бесконечное количество новых сведений, но русский язык предполагается нам уже известным настолько, что мы перестаем его замечать. Никаких языковых неожиданностей в нормальном акте говорения не должно быть. В поэзии дело обстоит иначе — самый ее строй информативен и все время должен ощущаться как неавтоматический.

Это достигается тем, что каждый поэтический уровень, как мы старались показать, «двухслоен» — подчиняется одновременно не менее чем двум несовпадающим системам правил, и выполнение одних неизбежно оказывается нарушением других.

Хорошо писать стихи — писать одновременно и правильно, и неправильно.

Плохие стихи — стихи, не несущие информации или несущие ее в слишком малой мере. Но информация возникает лишь тогда, когда текст не угадывается вперед. Следовательно, поэт не может играть с читателем в поддавки: отношение «поэт — читатель» — всегда напряжение и борьба. Чем напряженнее конфликт, тем более выигрывает читатель от своего поражения. Читатель, вооруженный комплексом художественных и нехудожественных идей, приступает к чтению стихотворения. Он начинает с ожиданий, вызванных предшествующим художественным и жизненным опытом, именем поэта, названием книги, иногда — ее переплетом или издательством.

Писатель принимает условия борьбы. Он учитывает читательские ожидания, иногда сознательно их возбуждает. Когда мы зна-

ем два факта и принцип их организации, мы тотчас же начинаем строить предположения о третьем, четвертом и далее. Поэт на разных уровнях задает нам ритмические ряды[1], тем самым определяя характер наших ожиданий. Без этого текст не сможет стать мостом от писателя к читателю, выполнить коммуникативную функцию. Но если наши ожидания начнут сбываться одно за другим, текст окажется пустым в информационном отношении.

Из этого вывод: хорошие стихи, стихи, несущие поэтическую информацию, — это стихи, в которых все элементы ожидаемы и неожиданны одновременно. Нарушение первого принципа сделает текст бессмысленным, второго — тривиальным.

Рассмотрим две пародии, которые проиллюстрируют нарушение обоих принципов. Басня П. А. Вяземского «Обжорство» связана с нарушением первого. Пародия Вяземского на стихи Д. И. Хвостова — талантливое воспроизведение плохих стихов и, следовательно, в определенном смысле — «хорошее» стихотворение. Но нас сейчас интересует не то, чем хороши эти стихи, а каким образом Вяземский воспроизводит механизм плохой поэзии:

Один француз
Жевал арбуз:
Француз, хоть и маркиз французский,
Но жалует вкус русский
И сладкое глотать он не весьма ленив.
Мужик, вскочивши на осину,
За обе щеки драл рябину
Иль, попросту сказать, российский чернослив:
Знать он в любви был несчастлив!
Осел, увидя то, ослины лупит взоры
И лает: «Воры, воры!»
Но наш француз
С рожденья был не трус.
Мужик же тож не пешка,
И на ослину часть не выпало орешка.
Здесь в притче кроется толикий узл на вкус:
Что госпожа ослица,
Хоть с лаю надорвись, не будет век лисица.

Стихотворение это, с точки зрения Вяземского, «плохое» (не как пародия) тем, что «бессмысленное». Бессмыслица же его состоит в несогласуемости частей, в том, что каждый элемент не

[1] См.: В. А. Зарецкий. Семантика и структура словесного художественного образа. Автореф. канд. дисс. Тарту, 1966.

предсказывает, а опровергает последующий и каждая пара не образует ряда с определенной инерцией. Прежде всего, перед нами ряд семантических нелепиц: мужик вскочил на о с и н у, но, вопреки смысловому ожиданию, рвал с нее р я б и н у, а в дальнейшем упоминаются о р е ш к и. Не устанавливается никакой закономерной связи между персонажами — «французом», «мужиком» и «ослом», который вдобавок оказывается «ослицей» и «госпожой». Сюжет превращается в анти-сюжет. Но и между сюжетом и моралью, авторской оценкой также никакой «правильной» связи установить невозможно: сообщая, что мужик «за обе щеки драл рябину», и сопровождая это пояснением «иль, попросту сказать, российский чернослив» («попросту» и «чернослив» — также неожиданное соединение: почему чернослив более «попросту», чем рябина?), автор заключает: «Знать он в любви был несчастлив». Непредсказуема и мораль, заключающая басню.

В равной мере «разорван» текст и стилистически: «лупит» и «взоры» не образуют ряда. Имитируется случай, когда борьба с рифмой представляет для автора такую трудность, что все остальные упорядоченности нарушаются: осел лает, а вульгарная лексика соединяется с архаическим «толикий узл на вкус». Если снять вторичную упорядоченность, возникающую за счет того, что это — пародия, «разговор на языке Хвостова», то текст хаотичен.

Другая пародия воспроизводит стихотворение, выполняющее все нормы читательского ожидания и превратившееся в набор шаблонов. Это стихотворение Козьмы Пруткова:

МОЕМУ ПОРТРЕТУ

(Который будет издан вскоре при полном
собрании моих сочинений).

Когда в толпе ты встретишь человека,
Который наг[1];
Чей лоб мрачней туманного Казбека,
Неровен шаг;
Кого власы подъяты в беспорядке,
Кто вопия,
Всегда дрожит в нервическом припадке, —
Знай — это я!

Кого язвят со злостью, вечно новой
Из рода в род;
С кого толпа венец его лавровый
Безумно рвет;

[1] Вариант: на коем фрак (*прим. Козьмы Пруткова*).

Кто ни пред кем спины не клонит гибкой, —
Знай — это я!
В моих устах спокойная улыбка,
В гру́ди — змея!..

Стихотворение смонтировано из общеизвестных в ту эпоху штампов романтической поэзии и имитирует мнимо значительную, насквозь угадываемую систему. Основное противопоставление: «я (поэт) — толпа», дикость и странность поэта — пошлость толпы, ее враждебность — все это были уже смысловые шаблоны. Они дополняются демонстративным набором штампов на уровне фразеологии, строфы и метра. Инерция задана и нигде не нарушается: текст (как оригинальное художественное произведение) лишен информации. Пародийная информация достигается указанием на отношение текста к внетекстовой реальности. «Безумный поэт» в тексте оказывается в жизни благоразумным чиновником. Указание на это — два варианта одного и того же стиха. В тексте: «Который наг», под строкой: «На коем фрак». Чем шаблонней текст, тем содержательнее указание на его реальный жизненный смысл. Но это уже информация пародии, а не пародируемого ею объекта.

Таким образом, выполнять функцию «хороших стихов» в той или иной системе культуры могут лишь тексты высоко для нее информативные. А это подразумевает конфликт с читательским ожиданием, напряжение, борьбу и в конечном итоге навязывание читателю какой-то более значимой, чем привычная ему, художественной системы. Но, побеждая читателя, писатель берет на себя обязательство идти дальше. Победившее новаторство превращается в шаблон и теряет информативность. Новаторство — не всегда в изобретении нового. Новаторство — значимое отношение к традиции, одновременно восстановление памяти о ней и несовпадение с нею.

Поскольку хорошие стихи — всегда стихи, находящиеся не менее чем в двух измерениях, искусственное воспроизведение их — от пародирования до создания порождающих моделей — всегда затруднительно. Когда мы говорим: «Хорошие стихи — это те, которые несут информацию (всех видов), то есть не угадываются вперед», то тем самым мы утверждаем: «Хорошие стихи — это те, искусственное порождение которых нам сейчас недоступно, а сама возможность такого порождения для которых не доказана».

Некоторые выводы

Поэтическая структура представляет собой гибкий и сложно устроенный художественный механизм. Разнообразные возможности хранения и передачи информации достигают в нем такой

сложности и совершенства, что в этом отношении с ним не может сравниться ничто, созданное руками человека.

Как мы видели, поэтическая структура распадается на многие частные виды организации. Хранение информации возможно за счет разнообразия, возникающего от разницы между этими субструктурами, а также потому, что каждая из субструктур не действует автоматически, а распадается по крайней мере на две частные подструктуры более низкого уровня, которые, взаимопересекаясь, деавтоматизируют текст, внося в него элементы случайности. Но поскольку случайное относительно одной подструктуры входит как системное в другую, оно может быть и системно, и непредсказуемо одновременно, что создает практически неисчерпаемые информационные возможности.

Одновременно поэтический мир — модель реального мира, но соотносится с ним чрезвычайно сложным образом. Поэтический текст мощный и глубоко диалектический механизм поиска истины, истолкования окружающего мира и ориентировки в нем.

Каково же отношение поэтического языка к каждодневному? В начале 1920-х годов теоретики формальной школы заговорили о конфликте приема и языка и о сопротивлении языкового материала, который составляет и сущность, и меру эстетического эффекта. В противовес им в конце 1920 — начале 1930-х годов была выдвинута теория полного соответствия разговорного языка и поэзии и естественности рождения поэзии из недр речевой стихии. При этом была оживлена выдвигавшаяся французскими теоретиками литературы в конце XIX столетия теория поэзии как эмфатического стиля обычной речи. Высказывания теоретиков 1920-х годов страдали односторонностью, хотя и обратили внимание на реальный аспект отношения поэзии и языка. Кроме того, опираясь на поэтическую практику русской поэзии XX века, они, естественно, обобщили открывшиеся им новые закономерности.

Цель поэзии, конечно, не «приемы», а познание мира и общение между людьми, самопознание, самопостроение человеческой личности в процессе познания и общественных коммуникаций. В конечном итоге цель поэзии совпадает с целью культуры в целом. Но эту цель поэзия реализует специфически, и понимание этой специфики невозможно, если игнорировать ее механизм, ее внутреннюю структуру. Механизм же этот, действительно, легче обнаруживается тогда, когда он вступает в конфликт с автоматизмом языка. Однако, как мы видели, не только удаление от естественных норм языка, но и приближение к ним может быть источником художественного эффекта. В мир языкового автоматизма, тех структурных закономерностей, которые не имеют в естественном языке альтернативы, поэзия вносит свободу. Первоначально эта свобода проявляется в построениях, которые в языке невозможны или неупотребительны. Затем возможно и приближение

к норме обычной речи вплоть до полного совпадения. Но поскольку это совпадение будет не результатом языкового автоматизма, а следствием выбора одной из ряда возможностей, оно может стать носителем художественной информации.

В самом языке есть резерв художественных значений — естественная синонимия в лексике и параллельные формы на всех других уровнях. Давая возможность выбора, они являются источником стилистических значений. Сущность поэтической структуры в том, что она заведомо несинонимические и неэквивалентные единицы употребляет как синонимы и адекваты. При этом язык превращается в материал построения разнообразных моделей, а собственная структура языка, в свою очередь, оказывает на них воздействие. Таким образом, какой характер принимает отношение системы языка поэзии к системе обыденной речи — предельного совпадения или крайнего расхождения — это частные случаи. Важно, что между этими системами нет автоматической, однозначной зависимости и, следовательно, отношение их может стать носителем значений.

Кроме естественного языка, человек имеет еще по крайней мере две стихийно ему данных и поэтому не заметных для него, но тем не менее очень мощных моделирующих системы, которые активно формируют его сознание. Это — система «здравого смысла», каждодневного бытового сознания и пространственно-зрительная картина мира.

Искусство вносит свободу в автоматизм и этих миров, разрушая однозначность господствующих в них связей и расширяя тем самым границы познания. Когда Гоголь сообщает нам, что у чиновника сбежал нос, он разрушает и систему привычных связей, и отношение между зрительными представлениями (нос ростом с человека). Но именно разрушение автоматизма связей делает их объектом познания. После Гоголя наступила пора отказа от фантастики. Писатели изображали мир таким, каким его сознает в его бытовых очертаниях каждодневный опыт. Но это было сознательное избрание определенного типа изображения при возможности других. В этом случае соблюдение норм правдоподобия так же информативно, как и нарушение их. Эта область человеческого сознания уже стала сферой сознательного и свободного познания. Однако эти аспекты построения поэтического мира общи и поэзии, и прозе и должны рассматриваться специально.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Вводные замечания

Всякий исследовательский анализ в конечном счете строится на непосредственном читательском восприятии. Именно оно лежит в основе той интуиции, которая позволяет ученому не перебирать все логически возможные комбинации структурных элементов, а сразу выделять из них некоторый подлежащий дальнейшему рассмотрению минимум. Поэтому отсутствие непосредственного читательского переживания (например, когда объектом изучения является произведение отдаленной эпохи или чуждой культуры) резко понижает экономию исследовательского труда. Очень часто та или иная концепция, на опровержение которой тратится много труда, может быть отброшена и без дальнейших доказательств, ибо резко расходится с непосредственным читательским переживанием текста. С этим же связаны те специфические и нередкие в истории науки трудности, которые возникают перед исследователем, богато наделенным эрудицией, но лишенным интуитивного контакта с текстом, способности воспринимать его непосредственно.

Однако читательское чувство, составляя основу научного знания, может быть и источником ошибок: преодоление его составляет такую же необходимость, как и — в определенных границах — следование ему. Дело в том, что читательское переживание и исследовательский анализ — это два принципиально различных вида деятельности. Они соприкасаются не в большей мере, чем воспитанный бытовым опытом «здравый смысл» и принципы современной физики. Между тем читательское восприятие не только активно — оно агрессивно и склонно мерить истинность тех или иных выводов науки совпадением со своими представлениями. Сколь ни были бы условны и относительны те или иные мерки читательского впечатления, сами носители их чаще всего склонны воспринимать их как абсолютную истину. Если научное мышление критично, то читательское — «мифологично», тяготеет

к созданию «мифов» и крайне болезненно воспринимает их критику.

Другим отличием читательского подхода к тексту от научного является его синтетичность. Читатель воспринимает все стороны произведения в их единстве. Он и не должен их воспринимать иначе — именно на такое отношение рассчитывает и автор. Опасность начинается с того момента, когда читатель начинает требовать такого же синтетизма от исследователя, рассматривая анализ как «убийство» искусства, посягательство на его органическую целостность. Однако целостность произведения не может быть передана в исследовании при помощи той непосредственной нерасчлененности, которая остается и преимуществом, и недостатком читательского восприятия. Наука идет к ее постижению через предварительный а н а л и з и п о с л е д у ю щ и й синтез.

Следует отметить еще одно существенное различие в читательском и научном подходе к тексту — разные требования к окончательной полноте заключений. Читатель предпочитает окончательные выводы, пусть даже и сомнительные, исследователь — поддающиеся научной проверке, пусть даже неполные. Каждая из этих позиций вполне оправдана до тех пор, пока она остается в пределах, отведенных ей в общей системе культуры. Заменить читателя исследователем было бы столь же гибельно для литературы, как и исследователя — читателем.

Расчленение проблемы на операции и постановка каждый раз ограниченной познавательной задачи — основа научного понимания. В соответствии с этим в предлагаемых монографиях не ставится задача всестороннего анализа произведения. Из трех возможных аспектов: внутреннего рассмотрения текста, рассмотрения отношения между текстами и отношения текстов к внеположенным им социальным структурам — вычленяется первый как наиболее первичный. Причем первичность эта понимается в чисто эвристическом смысле — как удобная с точки зрения последовательности научных операций начальная стадия работы.

Выбор текстов для анализа во второй части настоящего пособия не произволен. Хотя правильный научный метод должен обладать универсальностью и в принципе «работать» на любом материале, структура анализируемого текста во многом определяет сумму наиболее целесообразных исследовательских приемов. Анализируемые здесь тексты не имеют целью дать читателю «в образцах» и с т о р и ю русской поэзии. Историческое изучение предполагает иную методику. Поэтому расположение текстов в хронологической последовательности представляет собой композиционную условность. В принципе в с е предлагаемые вниманию читателей приемы анализа можно было бы продемонстрировать на текстах одного поэта или даже на каком-либо одном тексте. Однако привлечение различных поэтических текстов представляет известные

удобства: оно позволяет подобрать произведения, в которых анализируемый уровень структурной организации доминирует над другими и выражен наиболее ярко. Именно это стремление к полноте демонстрации исследовательских приемов анализа поэтического текста, а не попытка представить историческое развитие русского стиха — даже в наиболее схематическом виде — определило выбор текстов. Поэтому автор вынужден заранее отвести любой упрек в неполноте (с исторической точки зрения) состава привлекаемых текстов.

Стихотворение Батюшкова «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы» привлечено для демонстрации фонолого-метрического уровня как доминирующего в общей структуре текста. Следующие за ним стихотворения Пушкина удобны для демонстрации иного аспекта: послание «Ф. Н. Глинке» позволяет раскрыть механизм поэтического смещения значений, а «Зорю бьют... из рук моих» — типично пушкинского построения «обнаженного» текста, структуры, построенной на реализации «минус-приемов». Этот аспект — анализ стиля, семантических смещений и поэтических фразеологизмов — близок к тому, который демонстрируется на примере стихотворения Некрасова «Последние элегии». Столкновение поэтизмов и прозаизмов делает в некрасовском тексте наиболее активным именно уровень фразеологии. При этом попутно активизируется проблема жанровой семантики.

Следующие далее анализы текстов с разных сторон касаются композиции, динамики строфического построения, движения лирического сюжета и общей структуры лирического текста как целого. Стихотворение Лермонтова «Расстались мы; но твой портрет...» позволяет продемонстрировать связь грамматической структуры текста (системы местоимений) с создаваемой поэтом моделью мира и человеческих отношений. «Два голоса» Тютчева — пример диалогического построения текста лирического стихотворения. Анализ этого текста позволяет проникнуть в природу диалогического построения как одного из основных законов лирического повествования. Другой случай диалога — скрытый — можно проиллюстрировать на примере стихотворения Блока «Анне Ахматовой». Этот последний текст удобен и для рассмотрения другой проблемы: сложно опосредованного конструирования авторской точки зрения.

Реконструкции более общих моделей авторского мировосприятия (в связи со структурой и низших уровней поэтического текста) посвящены анализы стихотворений Тютчева «Накануне годовщины 4 августа 1864 года», Цветаевой «Напрасно глазом, как гвоздем...» и Заболоцкого «Прохожий». Здесь сделаны опыты рассмотрения пространственных отношений и — через них — философской конструкции текста.

Специфика построения сатирической поэзии потребовала специального выделения текстов этого типа. Стихотворения А. К. Толстого «Сидит под балдахином...» и «Схема смеха» Маяковского позволяют проанализировать особенности семантического построения сатирических стихотворных текстов. Предлагаемые анализы будут представлять собой монографии о внутренней структуре текста. При этом необходимо учитывать следующее: анализ внутренней структуры поэтического текста в принципе требует полного описания всех уровней: от низших — метрико-ритмического и фонологического — до самых высоких — уровня сюжета и композиции. Но при отсутствии предварительных работ справочного типа (частотных словарей поэзии, ритмических справочников, словарей рифм и др.) полное описание неизбежно сделалось бы излишне громоздким. Для того чтобы избежать этого, мы привлекаем к анализу в каждом отдельном случае не весь материал внутритекстовых связей, а лишь доминантные уровни. Поскольку выяснение того, что́ в данном случае принадлежит к доминантным элементам структуры, а что́ — нет, определяется, по сути дела, интуитивно, в анализ вносятся существенные моменты неточности. Автор в полной мере осознает этот недостаток, но вынужден с ним мириться ради компактности изложения. Из-за демонстрационных соображений в отдельных случаях приходится привлекать к анализу и внетекстовые связи.

По той же причине приходится допустить еще одно отступление от последовательной полноты описания. Художественная активность текста определяется не столько наличием тех или иных элементов, сколько их активностью в системе данного художественного целого. Поэтому описание текста — не перечень тех или иных элементов, а система функций. Практически для выявления системы функций необходимо наличие двух описаний одного и того же текста: одно представило бы его как реализацию некоторой системы правил (как единых для всех уровней, так и специально организующих те или иные из них), а другое — как нарушение этой системы. При этом сами нарушения правил могут быть описаны как реализация некоторых других нормативов. В возникающем между этими системами поле напряжения и живет поэтический текст со всем богатством своих индивидуальных значений. Только представив каждый элемент структуры поэтического текста одновременно как выполнение и невыполнение некоторой системы норм поэтической организации, мы получим функциональное описание, раскрывающее художественную значимость произведения. В настоящем изложении нами принята, однако, некоторая более сокращенная система: мы привлекаем только доминантные случаи и наиболее яркие примеры как установления структурных инерций, так и их нарушения.

К. Н. Батюшков

* * *

Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы
При появлении Аврориных лучей,
Но не отдаст тебе багряная денница
Сияния протекших дней,
Не возвратит убежищей прохлады,
Где нежились рои красот,
И никогда твои порфирны колоннады
Со дна не встанут синих вод.

Стихотворение «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы...» принадлежит к последним и наиболее зрелым произведениям Батюшкова. Оно написано в 1819 году в Италии. Для нас оно интересно тем, что свойственное Батюшкову мастерство звуковой организации текста становится здесь средством построения и передачи глубокого содержания. Взятая вне данной структуры текста, мысль стихотворения могла бы показаться тривиальной. Ее невозможно было бы выделить в потоке медитаций «на развалинах» и «гробах» «при свете восходящего солнца», которые затопили европейскую литературу после Оссиана, Юнга, «Руин» Вольнея и сотен подражаний им.

Доминантными, наиболее активно работающими уровнями здесь выступают низшие — фонологический и метрический. Каждый из них образует определенным образом организованные структуры, а лексико-семантический уровень выступает как их интерпретация. Через него происходит соотнесение фонологических значений с ритмическими. Зависимость здесь двусторонняя, что определяется иконичностью знаков в искусстве и презумпцией осмысленности структурных элементов художественного текста: семантические единицы и их соотношение в данном тексте интерпретируют значения единиц низших уровней. Но существует и обратная зависимость: соотнесенность фонем порождает семантические сближения и антитезы на высших уровнях — фонологическая структура интерпретирует семантическую.

Первый стих:

Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы —

создает семантический конфликт: первоначальное значение «Байя пробуждается» означает, во-первых, переход, изменение состояния и, во-вторых, особый переход — от сна к бодрствованию. Оба эти состояния принадлежат жизни, и сам переход от одного к другому не представляет собой в обычной связи понятий чего-либо невозможного или затруднительного. Присоединяя к ядру предложения обстоятельство места «из гробницы», Батюшков решительно смещает весь семантический план. «Пробуждение»

оказывается синонимом воскресения. Вместо ординарной смены состояния внутри жизни — переход от смерти к жизни. Стихотворение начинается декларацией возможности такого перехода, хотя одновременно нам раскрыта незаурядность, необычность этой ситуации (пробуждение не ото сна, не в постели, а от смерти, из гробницы).

Наличие двух семантических центров в стихе и конфликт между ними отчетливо прослеживаются на фонологическом уровне, организованном в стихотворении интересно и специфически. Непосредственное читательское ощущение говорит о сложности и богатстве организации текста. Однако обычные в исследовательской практике инструменты звукового анализа: поиски звукоподражаний и аллитераций — в данном случае ничего не дают: подлинная структура соотношения фонем текста ими не улавливается. Зато если отказаться от отождествления этих — весьма частных — случаев со звуковой организацией в целом и согласиться, что любое значимое сопоставление фонем в поэтическом тексте не случайно, то перед нами откроется очень интересная картина.

Двум семантическим центрам первого стиха соответствует оппозиция двух ударных гласных:

а ←——————→ и

Вообще все стихотворение характеризуется наличием трех сильных ударных гласных в стихе, исключая последний, где их четыре. Схема распределения их такова:

а ——— а ——— и
е ——— о ——— е
а ——— а ——— и
а ——— е ——— е
и ——— е ——— а
е ——— и ——— о
а ——— и ——— а
а ——— а ——— и ——— о

Сразу же бросается в глаза простота опорной структуры гласных фонем. В структуре участвуют лишь четыре фонемы, которые легко обобщаются в две группы: а/о и е/и. Активизируется противопоставление: переднеязычность — непереднеязычность.

В первом стихе семантика пробуждения закрепляется за фонемой «а», а гробницы — за «и».

Однако строгость, даже скупость, опорной вокалической системы текста противоречит интуитивному ощущению богатства звучания. Это непосредственное ощущение отражает интересную сторону вокализма текста. Рассмотрим отношение ударных гласных к безударным в первом стихе. Получим следующую картину.

Первый ударный гласный — «а» — дан на фоне почти полного набора русских гласных и включается в оппозиции:

а ←——→ ы
а ←——→ о — как фонема и как акустическая единица
а ←——→ о — как фонема при произнесении ъ^{а} — редуцированного гласного заднего ряда с оттенком «а»
а ←——→ у
а ←——→ е
а ←——→ а — с предшествующим смягчением согласного
а ←——→ а — с предшествующей йотизацией.

Дифференциальные признаки фонемы «а», активизируемые в каждой из этих оппозиций, будут составлять ее реальное звуковое содержание в первом стихе. Вторая центральная фонема «и» дана в значительно более узком кругу противопоставлений:

и ←——→ о
и ←——→ ы

В «и» раскрывается переднеязычность и способность смягчать предшествующий согласный звук.

Оппозиция *а*↔*и* получает в стихе характер противопоставления элемента с богатым звуковым содержанием элементу с бедным. Богатство, красочность, полнота значения закрепляются за «а» как его структурно-семантическое свойство.

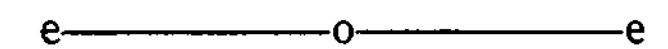
Заложенная в первом стихе оппозиция поддерживается еще двумя консонантными противопоставлениями: группа «а» дается на фоне скопления смычных «т — п — б — д», что в сочетании с «j», удвоенным между двумя «а» в слове «Байя», противостоит значительно менее артикуляционно напряженному окружению «и».

Одновременно выделяется противопоставленность звуковых групп *проб — гроб* (пробуждаешься — гробницы). Дифференциальный элемент *п — г* получает значение возрождения, жизни, с одной стороны, и могилы, смерти, с другой.

Первый стих заключает в себе, таким образом, некоторое структурное противоречие: лексически он утверждает снятие противоположности между жизнью и смертью, воскрешение, а фонологически подчеркивает разделенность, неслиянность двух семантико-структурных центров.

Второй стих представляет органическое продолжение первого (они составляют единую синтагму). Связь стихов поддерживается звуковыми параллелями: про — при — по; первый стих начинается группой вокализма ы — ъ^{а} — у, второй кончается ы — у — е. Однако он вносит и новое: пробуждение (воскресение) связывается с появлением зари, светом. Слово «лучи» составляет семантический центр второго стиха. Но слияние образов воскресающей Байи и гробницы происходит здесь не только на лексико-семантическом уровне (в образе зари), но и на фонологическом.

Опорная структура вокализма второго стиха приобретает такой вид:



Здесь показательно и то, что соотношение 2 : 1 изменилось в пользу гласных переднего ряда (таких случаев в тексте всего два на семь стихов, имеющих три опорных гласных; в восьмом картина еще более показательна: три гласных непереднего ряда и один переднего), и то, что «а» в этой функции заменено «о», — случай единственный в тексте. Главное же другое: в силу отсутствия смыслового противопоставления на лексико-семантическом уровне разница между опорными гласными теряет характер противопоставления. Более того, если мы рассмотрим отношение ударного гласного и тяготеющей к нему (заключенной между паузами словоразделов) группы безударного вокализма, то увидим, что признак богатства фона придан здесь как «о», так и «е». «Е» дано в сопоставлении с «и», «о», «а» (с предшествующей йотацией) и в третьей группе — «у». Такой набор активизирует значительно большее количество дифференциальных признаков и делает гласный переднего ряда гораздо более богатым содержательными связями, чем в первом стихе. «О» дано на фоне: а — и — ы, что также очень полно раскрывает внутреннюю фонологическую структуру.

Следующие два стиха:

Но не отдаст тебе багряная денница
Сияния протекших дней...

вводят новое противопоставление: сияние зари не есть сияние прошедших дней, а пробуждение — не настоящее воскресение. Если в первых двух стихах «Аврорины лучи» и «гробница» были противопоставлены, то сейчас «багряная денница» сближается с «гробницей». Отчетливо выделен их фонологический параллелизм на консонантном уровне:

грбнц————бгрнц

При этом напомним, что сочетание «гр» в стихотворении встречается только в этих двух словах и что в антитезе «проб» — «гроб» уже была закреплена его семантика.

Противопоставление закрепляется двумя локальными оппозициями: «багряная ↔ сияния» и «денница ↔ дней». Основное противопоставление текста на уровне гласных фонем здесь предельно усилено. «Багряная — сияния» обнажает оппозицию «аяая — ияия», где «я» (йотированное «а») выступает как основание для сравнения групп, а удвоенные «а» и «и» — как дифференциальные признаки. Однако семантическая интерпретация этих дифференциалов поменялась. «А» было вначале связано со значением

пробуждения и противостояло «и», несшему семантику смерти, но далее эта оппозиция снята в группе слов со значением заря. Теперь, когда «заря» противопоставлена как ненастоящий свет некоторому подлинному «сиянию», «и» стало смыслоразделительной гласной группы «истинного света» (в этом стихе гласные переднего ряда решительно преобладают), а «а» осталось в группе слов, характеризующих невозможность возрождения. Не случайно в группе «багряная денница» слиты основные фонемы слов «Байя» и «гробница». Зато элемент «пр», об антитетичности которого «гр» мы уже говорили, вначале связанный со значением пробуждения, передается группе: «протекших», «прохлад», «порфиры». Семантика гласных переднего ряда определяется теперь тем, что, с одной стороны, с ними связаны слова группы утраченной полноты и богатства жизни («*сияния*», «протекших», «дней», «убежищей», «нежились», «рои»), а с другой, — отрицанья (сравни фонологическую выделенность «е» в цепочке о — е — о — «но не отдаст...»).

Общая композиция стихотворения весьма интересна: лежащая в основе текста мысль о невозможности воскресить утраченную красоту конструктивно завершена уже в конце первого четверостишия. Кажется, что стихотворение исчерпано уже на середине. Действительно, последующие четыре строки представляют собой развитие заключительного двустишия первой строфы. Самостоятельного смыслового значения они, как может показаться, не имеют. Однако ритмическая структура вступает в конфликт с этим представлением. Присмотримся к ней.

∪ — ∪ —́ ∪ — ∪ —́ ∪ — ∪ —́ ∪
∪ — ∪ —́ ∪ — ∪ —́ ∪ — ∪ —́
∪ — ∪ —́ ∪ —̀ ∪ —́ ∪ — ∪ —́ ∪
∪ —́ ∪ — ∪ —́ ∪ —́
∪ — ∪ —́ ∪ —́ ∪ — ∪ —́ ∪
∪ —́ ∪ — ∪ —́ ∪ —́
∪ — ∪ —́ ∪ —̀ ∪ —́ ∪ — ∪ —́ ∪
∪ —́ ∪ —́ ∪ —́ ∪ —́

В первом трехстишии шестистопный ямб имеет устойчиво урегулированные перрихии на нечетных стопах, фактически превращаясь в трехударник. Это очень редкий в русской поэзии, тем более в эпоху Батюшкова, размер. Необычность этой ритмической инерции, с одной стороны, и тщательная ее выдержанность, с другой, делают ее очень ощутимой. Соответственно получает высокую значимость четвертый стих. Выделенный и фонологически, и метрически, он получает смысл антитезы предшествующим трем: сияние прошлого противостоит и «гробнице», и «аврориным лучам» сегодняшнего.

Следующая строфа резко меняет метрическую структуру: то, что было в первом четырехстишии нарушением системы ритма,

становится законом построения. Нечетные строки воспроизводят структуру основной ритмической инерции, а четные — перебивают ее, воспроизводя ритмический рисунок четвертого стиха. Так создается ритмический синтез двух картин — сияющего утраченного прошлого и разрушенного настоящего. Однако, как только в сознании читателя эта новая структура строфы утверждается в качестве нормы, следует новое нарушение. Стихотворение завершается уникальной для него четырехударной строкой, которая тем самым приобретает особое, итоговое значение. Ритмическая структура строится как динамическое сочетание утверждения и нарушения норм. При этом возникает конфликт между ритмической и лексико-синтаксической структурой. Ритмическая структура утверждает итоговый характер четвертого стиха по отношению к первым трем, второго четырехстишия — по отношению к первому и последнего стиха — по отношению ко второму четырехстишию и всему стихотворению. Интонация вывода, сентенции нарастает к концу и торжествует в последнем стихе, который, бесспорно, — об этом свидетельствует вся ритмико-синтаксическая структура — следует читать замедленно и значительно, как вывод из всего текста.

Между тем лексико-синтаксической уровень построен прямо противоположно. Образ былого дан в следующей последовательности: «сияние протекших дней», «убежища прохлады», «где нежились рой красот» и «порфирны колоннады» на дне «синих вод». Предметность, необобщенность, вещественность имен текста нарастает. Сначала обобщенный образ «прошедших дней», хотя и снабженный зрительно-метафорическим «сиянием», затем — указание на более конкретную картину — дворцы и их обитательницы. Но оба вещественных существительных заменены перифразами: дворцы — «убежища прохлады», их жительницы — «рои красот». И только в последних двух стихах появляются конкретные, ощутимые предметы, вещественность которых подчеркнута «материализирующими» эпитетами «порфирны», «синие». Так на том месте, где по интонации должна находиться сентенция, в лексике дана деталь. Происходит не только нарастание вещественности, но и сужение поля зрения. Если бы эту цепь образов перевести на киноязык, то перед нами был бы отчетливый переход от общего плана к среднему и, наконец, крупному — колонны на дне моря. В этом случае, как и в киноязыке, деталь получает добавочное переносное значение, воспринимается как троп, тем более значительный, чем вещественнее и пространственно укрупненнее он сам. Порфирные колонны и синие воды, сохраняя всю конкретность отдельных предметов, становятся в тексте символами, концентрирующими в себе сложный комплекс идей — красоты, разрушения, невозможности вернуть утраченное, вечности.

Однако наше представление о структуре стихотворения Батюшкова было бы неполным, если бы мы не указали на еще одно значимое противоречие текста. Мы видели, что вся структура текста создает трагический образ разрушения красоты и невозможности ее воскрешения. Однако эта, выраженная всем строем стихотворения, идея вступает в противоречие с возникающим из того же текста ощущением вечности и неистребимости красоты. Это ощущение возникает из богатства звуковой организации и достигается исключительно фонологическими средствами. Секрет инструментовки Батюшкова — в разнообразии фонемосочетаний. Если при повторении одних фонем (а именно этот принцип лежал в основе звуковой организации текста у Державина — самого искусного мастера звуковой организации до Батюшкова) выделяется как значимая, структурно ощутимая единица сама эта фонема, то при сочетании различных фонем структурно значимыми становятся ее элементы, дифференциальные признаки. Фонема в различных сочетаниях становится не равна сама себе. Ее реальное содержание делается подвижным и может наполняться многими значениями. Наряду с этим у Батюшкова широко встречаются сочетания фонематических повторов с контрастами. Так, в слове «сияния» «с» и «н» получают отдельность и значимость на фоне общей группы «ия», в соотнесении с которой каждый из них раскрывает специфику своего содержания. В целом текст создает ощущение перенасыщенности звучаниями, богатства, что порождает сложный конфликт с его меланхолическим содержанием. Только в единстве этих разнонаправленных структур создается общее представление о значении текста.

А. С. Пушкин

Ф. Н. ГЛИНКЕ

Когда средь оргий жизни шумной
Меня постигнул остракизм,
Увидел я толпы безумной
Презренный, робкий эгоизм.
Без слез оставил я с досадой
Венки пиров и блеск Афин,
Но голос твой мне был отрадой,
Великодушный Гражданин!
Пускай Судьба определила
Гоненья грозные мне вновь,
Пускай мне дружба изменила,
Как изменяла мне любовь,
В моем изгнанье позабуду
Несправедливость их обид:
Они ничтожны — если буду
Тобой оправдан, Аристид.
1822

Поэтика этого стихотворения построена на метафоризме. Однако метафоризм здесь особого рода. Одно и то же жизненное содержание может быть, согласно поэтике этого типа, передано несколькими способами, причем каждый из них образует замкнутую систему — стиль. Единство стиля может достигаться системой эксплицитных (выраженных) правил, что было характерно для классицизма, однако может быть и имплицитным (невыраженным). В этом случае оно дано автору и читателю непосредственно на основании их предшествующего художественного опыта и проверяется чувством диссонанса, возникающим при введении нестилевого слова [1].

Поэтика XVIII века узаконила иерархию трех стилистических систем. Ко времени создания интересующего нас стихотворения Пушкина от этой эпохи сохранилось лишь повышенное чувство единства стиля. Сам же набор стилей был значительно разнообразнее и не строился по единой системе: он циклизировался вокруг определенных жанровых, идейно-тематических или персональных ареалов (например: «стиль элегии», «оссианический, северный стиль», «стиль Жуковского»). В общем семантическом

---

[1] Нестилевое слово художественно активно именно как чужеродное, не входящее в систему. Следовательно, введение его приводит к активизации признака системности. О художественной функции внестилевых элементов см.: Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., «Советский писатель», 1965, стр. 145 и сл.; В. Н. Волошинов. Марксизм и философия языка. Л., «Прибой», 1929, стр. 131 и сл.: Л. Гинзбург. О лирике. М. — Л., «Советский писатель», 1964, стр. 20—23.

поле русской лексики эти стили образовывали не универсальную, всеохватывающую, с взаимно не перекрываемыми слоями систему Ломоносова, а множество локальных упорядоченностей, причем одно и то же слово могло входить в несколько стилистических систем, получая каждый раз особые дополнительные значения. При этом возникал особый тип метафоризма: пересказ событий в пределах определенного стиля был подобен переводу на другой язык, переключению в иную систему кодирования. Так, в перифрастической поэтике XVIII века «светило дня» означало «солнце», «пылать» (или «пылать душою») — «любить». Подобная зашифрованность осознавалась не только как принадлежность классицизма: в ней видели черту поэзии вообще, в частности «оссианической поэзии» бардов, которая воспринималась как созвучная романтической современности. А. Рихтер, автор брошюры «О бардах, скальдах и стихотворцах средних веков», писал: «Мифология образовала новый пиитический язык, богатый формами и сильный в выражениях. Они называли небо «черепом исполина Имера», реки — «кровию долин», радугу — «мостом богов», «путем неба», золото — «слезами Фреи» [1].

При этом, поскольку та или иная стилистическая упорядоченность, чтобы восприниматься как «поэтическая» (в противовес «прозе» обычной речи), чаще всего должна была строиться на базе семантических сдвигов, метафоризма, возникал двойной метафоризм: внутри данного стиля (синтагматическое отношение различных единиц данной системы) и в результате отнесения смысловых узлов данного стиля к соответствующим единицам обыденной реальности и отождествляемой с нею бытовой речи. Так, «оргии жизни шумной» в первом стихе послания Ф. Н. Глинке представляет собой метафору, поскольку пересечение значений «оргия» и «жизнь» образует семантический эффект. Но эта метафора, функционирующая в пределах текста стихотворения, получает вторичный смысл, поскольку однозначно переносится на внетекстовую ситуацию, означая в ней «пребывание в Петербурге».

Однако наличие ряда локальных семантических упорядоченностей в пределах общей системы языка и возможность использования их в качестве различных стилей еще не означали, что поэтический текст приобретал характер лишь нового языкового выражения, содержанием которого было то же событие, пересказанное средствами бытовой речи. Рассказывая о своем изгнании средствами стиля, который осознавался читателем как «античный», Пушкин создавал особую сюжетную модель, в которой и облик действующих лиц, и окружающие их обстоятельства, и

---

[1] А. Рихтер. О бардах, скальдах и стихотворцах средних веков. СПб., 1821, стр. 20.

переживаемые ими чувства были однозначно предопределены. Уже самая возможность подобного моделирования сюжета (в данном случае факта своей биографии и характера своего друга) представляла определенную интерпретацию. В отношении между описываемым событием и избранным стилем существовала определенная свобода (свое изгнание Пушкин мог описать шутливо-иронически, приравнять добровольному бегству Чайльд-Гарольда и т. п.). Но сам выбор стиля нес значительную художественную информацию (в отличие от поэтики XVIII века, где он был однозначно закреплен за темой и жанром).

Необходимо подчеркнуть, что стилистико-семантические упорядоченности, о которых мы здесь говорим, не совсем совпадают с обычным понятием стиля. Складываясь в те обширные стилистические пласты, которые чаще всего и привлекают внимание исследователя, они значительно более локальны. В конечном итоге это может быть система отношений, установленная каким-либо *одним* текстом, если он настолько значителен, чтобы занять в сознании читателя или культурной модели эпохи самостоятельное место в виде отдельной моделирующей системы. Подобные локальные упорядоченности теоретически могут быть разделены на семантические и стилистические, но в реальном культурном функционировании текстов эти два аспекта настолько тесно склеиваются, что разделение их бывает затруднительным, а при изучении функционирования текста — и бесполезным.

Послание Ф. Н. Глинке выдержано в пределах «античного» стиля. Указание на это, так же как и на тот факт, что подобный стиль лежал в пределах «поэтического» и «возвышенного», не выходит за пределы самых очевидных наблюдений. Однако семантико-стилистическая конструкция «античности» для читателя пушкинской эпохи могла конкретизироваться несколькими способами. Очень содержательное наблюдение над интересующим нас аспектом текста принадлежит Ю. Н. Тынянову: «Слово «эгоизм», конечно, «варваризм» в словаре Пушкина, с яркой прозаической окраской:

...Таков мой *организм*,
Извольте мне простить ненужный прозаизм.

Но ему предшествует слово «остракизм» — яркое в лексическом отношении, но уже не как прозаизм, а как *«грецизм»*. В нем не только лексически окрашена вещественная сторона слова, но и формальная: «изм», именно вследствие лексической яркости вещественной стороны, осознается так же, как суффиксальный «грецизм». Слово *«остракизм»* — первый рифмующийся член в рифме *остракизм — эгоизм*, причем рифменная связь здесь дана через формальную сторону слова; «греческий» суффикс слова «остракизм» вызывает такую же лексическую окраску в суффиксе слова

«эгоизм», что окрашивает и все слово заново: «эгоизм» из «прозаизма» превращается в «грецизм»[1].

«Грецизм» в значении, употребленном Ю. Н. Тыняновым, не равнозначен «античности». Это — «археологическое» направление в интересе к античной культуре, которое было связано с именами Бартелеми, Винкельмана, Фосса, Гнедича[2] и основывалось на противопоставлении условной античности классицизма, мира античных реалий и подлинного древнего быта — грубо-примитивного, свободного и героического. Именно сознание противопоставленности «античности» классицизма и «грецизма» как двух стилистических решений руководило Пушкиным, когда он, работая в 1830 году над посланием Дельвигу, заменил стих:

Мы оба рано на Парнасе...[3]

на:

Явилися мы оба рано
На ипподром, а не на торг...[4]

Античные ассоциации, вызываемые словами «Парнас» и «ипподром» (в контексте с ними и «торг» получает приметы «грецизма»), конечно, принципиально различной природы и активизировали разные типы семантико-стилистических упорядоченностей.

Однако не все в приведенной выше цитате Тынянова представляется бесспорным: «эгоизм» вне данного контекста вряд ли осознавался как «прозаизм» (отметим попутно, что и «организм» в часто цитируемых стихах Пушкина представляет собой «прозаизм» совсем не как отдельная словарная единица; непозволительный прозаизм представляло собой объяснение своего отношения к природе физиологическими свойствами организма). «Эгоизм» — слово философского лексикона XVIII века, и в пушкинскую эпоху оно могло входить в целый ряд семантических подсистем, поскольку отношение к проблеме личного интереса было одним из коренных показателей в распределении моделирующих систем эпохи. В творчестве Пушкина мы встречаем слово «эгоизм» в контекстах, которые адресуют нас к самым различным систе-

---

[1] Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., «Советский писатель», 1965, стр. 143. Курсив Ю. Н. Тынянова. — *Ю. Л.*

[2] См.: А. Кукулевич. «Илиада» в переводе Гнедича. — Уч. зап. ЛГУ, № 33, серия филологическая, вып. 2; «Русская идиллия Гнедича «Рыбаки». — Уч. зап. ЛГУ, № 46, серия филологическая, вып. 3, 1939.

[3] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. III, кн. 2. М., Изд. АН СССР, 1949, стр. 858.

[4] Там же, кн. 1, стр. 249. Упоминание «торга» — полемический выпад против литературных врагов 1830 года.

мам семантических упорядоченностей. Так, известное место из «Евгения Онегина», где «безнадежный эгоизм» рифмуется с «унылым романтизмом», оживляет романтическую систему понятий, которая, однако, уже не является универсальной моделью, а, включенная как определенный этап в цепь исторически возможных систем, оценивается извне, как преходящая и ограниченная.

В публицистике Пушкина мы найдем и отождествление эгоизма с личным началом — в духе публицистики XVIII века: «Франция, *средоточие Европы*, представительница жизни общественной, жизни все вместе эгоистической и народной»[1]. Однако это же слово может включаться и в иную, гедонистическую (восходящую тоже к XVIII веку, но в значительно более частной традиции) модель, ставящую эгоизм вне нравственных оценок: «Напомни этому милому, беспамятному эгоисту, что существует некто А. Пушкин, такой же эгоист...» (из письма А. А. Бестужеву, «милый, беспамятный эгоист» — Никита Всеволожский)[2].

В какой же семантической системе дан «эгоизм» в послании Глинке? Резко отрицательная его оценка («презренный, робкий»), противопоставление ему «великодушия гражданина» уже дают некоторые основания для суждений. Однако произведем предварительно одну семантическую реконструкцию. Стихотворение построено на системе парных антитез, характеризующих, с одной стороны, отрицательный эгоистический мир, изгнавший поэта, и, с другой стороны, высокие идеалы гражданственности. Оба мира пространственно совмещены с древней Грецией. Отрицательный мир географически определен — это Афины. Антитеза ему (в дальнейшем мы увидим, что это не случайно) оставлена без конкретизации. Но мы вполне можем реконструировать пропуск. Это, конечно, Спарта. «Спартанец» как синоним «великодушного гражданина», сурового героя присутствовал в лексиконе Пушкина 1822 года. По воспоминаниям И. П. Липранди, прочитав «Певца в темнице» В. Ф. Раевского, Пушкин сказал: «Никто не изображал еще так сильно тирана...», и прибавил, вздохнув: «После таких стихов не скоро мы увидим этого Спартанца»[3].

Реконструкция второго члена оппозиции позволяет восстановить и то семантическое поле, которое требовал себе текст.

---

[1] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XII. М., Изд. АН СССР, 1949, стр. 65.

[2] Там же, т. XIII, 1937, стр. 101. О Н. Всеволожском см.: П. М. Казанцев. К изучению «Русского Пелама» Пушкина. — В сб.: «Пушкин. Временник пушкинской комиссии, 1964». Л., «Наука», 1967, стр. 21—33.

[3] Цит. по: М. А. Цявловский. Стихотворения Пушкина, обращенные к В. Ф. Раевскому. — В сб.: «Пушкин. Временник пушкинской комиссии, 6». М. — Л., Изд. АН СССР, 1941, стр. 47.

Афины (край роскоши, пиров, искусства и рабства)	Спарта (страна суровой гражданственности и героизма)
эгоизм	героизм
богатство	бедность
изнеженность	стоицизм
пиры	гонение
рабство	свобода
ничтожество	величие

Подобное истолкование античного героизма представляло частную, хотя и очень распространенную, систему значений. Она восходила к Мабли и в известной мере к Руссо, определила якобинскую трактовку и соответствующую концепцию Шиллера. Эта семантическая конструкция противостояла другой, восходящей к Гельвецию и французским материалистам XVIII века и также широко представленной у Пушкина. По гельвецианской модели, счастье, свобода и гражданственность были синонимами, а гражданин наделялся не чертами сурового аскетизма, а стремлением к полноте жизни и своеобразием личности, в отличие от односторонности и однообразия жизни рабов и тиранов. «Остракизм» и «эгоизм» принадлежат двум различным семантическим упорядоченностям, которые, однако, совмещаются в пределах единого более общего типа.

Однако названные семантические упорядоченности — не единственные «культурные языки», необходимые для дешифровки текста: вся система романтических противопоставлений активизируется в тексте в связи с наличествующей в нем оппозицией «я — толпа». Хотя и «гражданственная» семантическая модель включала объединение тиранов и рабов[1], отождествляя рабство с некоторым условным географическим пространством («Афины», «Рим»), а протест против деспотизма — с уходом, бегством, добровольным изгнанием (ср. «К Лицинию»), однако в анализируемом тексте есть черты, явно рассчитанные на активизацию в сознании читателя именно романтической модели. «Тиран» и «рабы» не взаимоуравниваются, а *прямо слиты* в едином понятии

---

[1] Ср.: Одни тираны и рабы
Его внезапной смерти рады
(К. Рылеев. На смерть Бейрона).

Везде ярем, секира иль венец,
Везде злодей иль малодушный,
Тиран льстец
Иль предрассудков раб послушный.

(А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. II, кн. I. М., Изд. АН СССР, 1947, стр. 266.)

«толпы». Стилизуя факты своей биографии, Пушкин называет постигшую его ссылку «остракизмом», то есть изгнанием по воле народа. Упоминание измен в любви и дружбе прямо вело к штампам романтических элегий.

Совмещение «гражданственного» и романтического кодов проявилось и в отсутствии антитезы Афинам. Представляя бунт как уход, гражданственная поэзия начала XIX века неизменно рисовала некоторую пространственную схему, в которой и мир рабства, и противопоставленный ему край свободы были конкретизированы. Чаще всего это были город (Рим, Афины) и деревня. В романтической системе место ухода не конкретизировалось: неподвижному пространству рабства противопоставлялся «поэтический побег», путь, движение. Непременно указывалось, о т к у д а оно направлено,и не указывалось — к у д а.

Таким образом, текст проецируется сразу на несколько семантических структур. Однако, хотя в отношении к каждой он получает специфический смысл, все эти системы совместимы и на более высоком уровне организации могут быть сведены в единую лексико-стилистическую структуру.

В итоге пересечение нескольких, принадлежащих культуре той эпохи в целом, семантических систем образует идеологическую индивидуальность текста. Перечисленные выше семантические системы (как и многие другие) укладывались в единую стилистико-эмоциональную организацию, которую можно было бы определить как «героическую» в ее частной разновидности «античного героизма». На этом уровне, применительно к русскому гражданскому романтизму, прекрасно описанному Г. А. Гуковским[1], наибольшая активность слов проявлялась не в сцеплении их лексических значений, а в том эмоциональном ореоле, который им приписывался контекстом данной культуры. В этом аспекте слова не были равнозначными. Одни из них *определяли* эмоциональный облик текста, «заражая» весь стиховой ряд, другие *получали от соседства с первыми*, «заражаясь» их окраской, *эмоциональное звучание*, им не присущее в других контекстах, третьи же принципиально не могли поддаться адаптации и присутствовали в тексте лишь как элементы *другого стиля*.

Единство разбираемого текста определяется отсутствием в нем слов третьего рода.

Слова первой группы должны обладать безусловным свойством: они не могут встречаться в языке (или по крайней мере в литературных текстах данной эпохи) в контекстах иной эмоциональной окраски. Их эмоциональный заряд дан не тем текстом, который они «заражают», а находится вне его: он определен общим куль-

---

[1] См.: Г р. Г у к о в с к и й. Пушкин и русские романтики. М., Гослитиздат, 1965, стр. 173—222.

турным контекстом эпохи. Это требование лучше всего выполняют собственные имена и варваризмы. Свою роль эмоциональных ферментов они могут сыграть с тем бо́льшим успехом, что лексическое значение их читателю может быть и не до конца ясно. В этом одна из поэтических функций собственных имен. В интересующем нас тексте это «остракизм», «Афины», «Аристид». Не случайно все они поставлены в ударных композиционных местах текста — рифмах и концовках.

Вторую группу представляют собой слова гражданской, героической семантики, которая в связи с вершинной функцией первой группы осмысляется как специфически «греческая». Сюда же следует отнести и условно-бытовую лексику («венки», «пиры», «оргии»), возможную и в других, совсем не «греческих» контекстах, но в данном случае получающую именно такое осмысление, благодаря соседству со словами первой группы.

Отобранные в пределах этих стилистических возможностей слова вступают в тексте, благодаря его поэтической структуре, в особые отношения, приобретая от соседств и сцеплений специфическую окказиональную семантику. Эта система связей образует особый уровень.

Единство эмоционально-стилистического пласта еще резче обнажает семантические сломы, придающие всему понятийному уровню характер метафоризма — соединения контрастирующих значений.

Текст стихотворения распадается на две композиционных части с параллельным содержанием: каждая из частей начинается описанием преследований и изгнания, а завершается, как рефреном, обращением к одобрению «великодушного гражданина»:

...Но голос твой мне был отрадой,
Великодушный Гражданин.
...Они ничтожны — если буду
Тобой оправдан, Аристид.

Однако параллелизм содержания — лишь основа для выделения конструктивных отличий. Трехчленная схема каждой из частей: 1) Гонение, 2) Мое отношение к нему, 3) Твоя оценка — решается в каждом случае особыми лексико-семантическими, грамматическими и фонологическими средствами, в результате чего повтор получает не абсолютное, а структурно-относительное значение и создается то сюжетное движение, о котором речь будет в дальнейшем.

На лексико-семантическом уровне мир, из которого изгнан поэт, в первой части стихотворения наделен некоторой (при всей поэтической условности этой географии) пространственной харак-

теристикой. Это — Афины. В связи с этим изгнание — «остракизм» получает признаки пространственного перемещения, странствования. Сказанное не отменяет того, что географическая конкретизация продолжает восприниматься как мнимая и чисто поэтическая. Значение ее колеблется между конкретно-вещественным образом картины из античного быта и представлением о том, что картина эта совсем не вещественна, а является лишь поэтическим эквивалентом понятия преследований в современном — прозаическом — мире и, наконец, проекцией на биографические обстоятельства изгнания автора из Петербурга.

Это семантическое «мерцание» получает особый смысл, поскольку грубое значение всех трех истолкований одинаково — их можно представить как три выражения приблизительно одного содержания. Разница же между ними заключается в степени абстрактности. Эта игра значений, позволяющая в одном и том же высказывании увидеть одновременно три степени обобщенности — от предельно личной до всемирно-исторической, — составляет смысловое богатство рассматриваемых строк.

Эта конкретно-вещественная абстрактность и призрачно-поэтическая конкретность составляют основу семантической конструкции первой половины текста. Абстрактные существительные: «веселье», «любовь», «увлечения» — заменены вещественными и несущими на себе двойную печать «грецизма» и «вещности»: «оргиями» и «венками». Отношению автора к «гонениям» придан облик действия с зафиксированностью внешнего выражения, зримого поступка:

Без слез оставил я с досадой
Венки пиров и блеск Афин...

Во второй половине стихотворения тема гонений освобождается от семантической игры — она выступает в обнаженно абстрактном виде:

Пускай Судьба определила
Гоненья грозные мне вновь...

Перифразы: «оргии жизни», «венки пиров» — заменяются олицетворениями: «Судьба», «Дружба», «Любовь».

Эта смена принципов семантической конструкции подчеркнута тем, что в «рефрене» они меняются местами: первая часть кончается отвлеченно-аллегорическим «Великодушный Гражданин», а вторая — многоплановым «Аристид» с проекцией и на античного политического деятеля, и на тот условно-схематический образ,

который связывался с этим именем в литературе XVIII века, и на Ф. Глинку [1].

Сюжетно-тематический параллелизм и различие семантических конструкций первой и второй частей становится очевидным при последовательном сопоставлении:

I Когда средь оргий жизни шумной Меня постигнул остракизм... II Пускай Судьба определила Гоненья грозные мне вновь...	изгнание
I Увидел я толпы безумной Презренный, робкий эгоизм... II Пускай мне дружба изменила, Как изменила мне любовь...	измены
I Без слез оставил я с досадой Венки пиров и блеск Афин... II В моем изгнанье позабуду Несправедливость их обид...	презренье к гонителям
I Но голос твой мне был отрадой, Великодушный Гражданин... II Они ничтожны—если буду Тобой оправдан, Аристид.	благословение «гражданина»

Сюжетный параллелизм выделяет и контрастность грамматических конструкций; оппозицию временно́го (с причинным оттенком) «когда» и уступительно-ограничительного «пускай», прошедшего и будущего времени, реальности и условности («если буду») действия.

Таково общее структурное поле, в котором развивается сюжет стихотворения.

---

[1] Поэзия совмещения реальных фактов из современной жизни с определенными поэтически-условными (например, античными) их моделями заключалась, в частности, в том, что те или иные хорошо всем известные стороны жизни объявлялись как бы несуществующими и жизнь как бы «укрупнялась». Так, для рассматриваемого текста не существуют хорошо известные в пушкинском кругу комические стороны личности любимого Пушкиным Ф. Глинки, определившие неизменное сочетание почтительности и иронии в отзывах Пушкина о нем. Например, посылая анализируемые нами стихи брату, Пушкин писал: «...покажи их Глинке, обними его за меня и скажи ему, что он все-таки (разрядка моя.—*Ю. Л.*) почтеннейший человек здешнего мира» (А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIII. М., Изд. АН СССР, 1937, стр. 55). Показательно, что вне поэзии, в письмах, «античный» тон применительно к Глинке звучит иронически: «Я рад, что Глинке полюбились мои стихи — это была моя цель. В отношении его я не Фемистокл; мы с ним приятели, и еще не ссорились за мальчика» (Там же, стр. 56). Ср. также эпиграмму «Наш друг *Фита*, Кутейкин в эполетах...» и иронические отзывы о псалмах Глинки в письмах.

Текст организуется двумя конструктивными центрами: «они» и «ты» —

они	ты
толпа безумная	великодушный гражданин
дружба любовь их обиды	Аристид

Развитие поэтического сюжета состоит в движении «я» от первого центра ко второму. Поэтическое «я» сначала находится «средь оргий», мир «толпы безумной» — его мир. Вместе с тем — это мир праздничный, мир пиров и блеска. Но изгнанье и «измены» обнажают перед «я» ничтожность этой жизни и «эгоизм» «толпы», а голос Гражданина раскрывает перед «я» возможность иного, героического бытия. «Я» последовательно предстает перед нами в облике участника пиров, разочарованного изгнанника, ученика, стремящегося приблизиться к учителю. Следует иметь в виду, что для людей типа Глинки, связанных и с масонской традицией, и с опытом декабристской конспирации, поэзия добровольного ученичества, подчинения и подражания с целью приблизиться к идеальной нравственной норме, воплощенной в Учителе, была знакома и близка. В этом смысле то, что «я» не сливается с «ты» как равное по степени нравственного совершенства, а приближается к нему, свидетельствует о глубоком проникновении Пушкина в самую сущность того, как понималась идея общественного воспитания в кругах Союза Благоденствия.

Сюжетное движение тонко соотнесено с глагольной системой. Центральную часть первой половины текста составляет группа стихов, дающих последовательное движение семантики глаголов. В начале отношение «я» и «толпы» — отношение тождества. «Я» погружено в окружающую его жизнь. Одновременно происходит и семантическое взаимовлияние слов друг на друга: из всех возможных контекстов слова «жизнь» сразу же исключаются те, которые не сочетаемы с предшествующим «оргий» и последующим «шумной». Таким образом, реальная семантика «жизни» резко сужена по отношению к потенциальной. Отношение этих двух семантических возможностей и определяет значение слова в стихе. Для действия «постигнул» (остракизм) «я» — не субъект, а объект. Но, поскольку по своему значению оно направлено лишь на «я», а не на «толпу», среди которой «я» до сих пор находился, возникает возможность разделения. Поэт увидел «эгоизм толпы» — «я» превращается в субъект, а «толпа» — в объект действия. Действие это — пока лишь осознание различия, а оценочные эпитеты «презренный», «робкий» показывают и природу этого различия. «Презренности» противостоит понятие чести, а «робости» — смелости. Так конструируется нравственное противопоставление «я» и

«толпы». А приставка «у-видел» подчеркивает момент возникновения сознания этого различия.

В глагольной паре «увидел — оставил» выделяется новая группа значений: признаки активного действия, разрыва, пространственного перемещения становятся во втором глаголе ощутимее именно в силу его сопоставления с семантикой первого. Изменяется и характер объекта действия. Представленный сначала как упоительно-привлекательный, а затем — как отвратительный, он теперь сохраняет двойную семантику. С одной стороны, описание покинутого мира подчеркивает его привлекательность: «оргии» заменены «венками пиров», а «шум» — «блеском». Но входящие в характеристику действия обстоятельства: «без слез» и «с досадой» — раскрывают эту привлекательность как внешнюю.

В противовес этой цепочке активных глаголов оборот «мне был отрадой» выступает как функционально-параллельный форме «меня постигнул». Однако семантически он ей противоположен, давая не исходную точку движения, а предел, к которому оно стремится.

Мы уже отмечали, что вторая половина стихотворения повторяет сюжетное движение первой. Однако на фоне этого повтора раскрывается различие, придающее сюжету характер развития: все участники конфликта предельно обобщены: «гонители» — до уровня Судьбы, измена представлена не презренной толпой, а высшими ценностями — любовью и дружбой. Таким образом, гонение из эпизода жизни возведено в ее сущность. И то, что все это ничтожно перед лицом одного лишь одобрения со стороны Аристида, неслыханно возвышает этот образ и над автором, и над всем текстом.

Противопоставление вещественно-конкретного и отвлеченно-абстрактного облика первой и второй частей текста очень интересно проведено на уровне фонологической организации.

Фонологическая связанность текста очень высока — о большом числе звуковых повторов говорят следующие данные: количество фонем в стихе колеблется от 25 до 19, между тем как количество разнообразия (мягкость и велярность консонантов не учитывалась) соответственно дает от 16 до 11, то есть более трети фонологического состава каждого стиха составляют повторы. Однако сам по себе этот факт еще мало что говорит. Так, высокая повторяемость фонемы «о» (во всех произносительных вариантах), вероятно, должна быть отнесена к явлениям языкового фона стихотворения (исключение составляет лишь стих:

Пускай мне дружба изменила —

единственный в тексте вообще без «о»). Значительно более обнажена значимость консонантной структуры. Одна и та же, сравни-

тельно небольшая группа согласных — *з*, *с*, *р*, *т*, *м*, *н* — повторяется в большом числе семантически весьма различных слов. Если сочетание *мн* сразу же получает яркую лексическую окрашенность в связи со словом «меня» (далее «мне» — 4 раза, «моем»), то остальные получают каждый раз особую, порой противоположную, смысловую характеристику. Эта игра значениями бесконечно углубляет содержание текста. Так, слово «остракизм» составлено из фонем первого стиха, но противоположно его лексическому содержанию, означая удар, направленный против той жизни «я», которая в первом стихе описана. Очень характерна оппозиция «зн — зм» в антонимической паре «жизнь — остракизм». Но дальше то же самое сочетание нагнетается в связи с образом толпы:

толпы бе*з*у*мн*ой
Пре*з*ре*нн*ый, робкий эгои*зм*...

Звуковой антоним этого сочетания построен в следующем стихе очень тонко. Сочетания *зн* и *зм* выделяли в *з* звонкость, следующий стих, дающий по содержанию резкий контраст предшествующим, построен на антитетической глухости:

Без слез оставил я с досадой —

дает два *з* (одно в оглушенном произношении) и четыре (!) *с* (одно в звонком произношении). Количество *с* здесь совершенно уникально. Для того чтобы это стало очевидно, приведем таблицу встречаемости этой фонемы в тексте.

№ стиха	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
количество «с»	1	2	0	0	4	1	1	0	2	0	1	0	0	2	1	1

В последующих 7—9-м стихах *з* не встречается, но в 10—13-м оно снова играет большую роль. Лексическая группа со значением преследований и предательства в значительной мере организуется этой фонемой — «грозные», «изменила», «изменяла», «изгнанье». Примечательно постоянное сочетание ее с *м* и *н*, тем более, что в сочетаниях: «мне изменила», «изменяла мне» *мн* отчетливо наполняется семантикой местоимения первого лица, отчего все лексическое значение измены сосредоточивается в *з*. Но *з* в сочетании с *б* в «позабуду» представляет и лексически, и композиционно антоним всему этому ряду. И группа *зб* в своей противопоставленности *зм* и *зн* становится носителем этой антитезы (фактически активизируется оппозиция взрыв — фрикативность, вообще очень значимая в фонологической структуре этого текста). В стихах 14—16-м *з* снова не встречается.

Противопоставления первой и второй половин текста создает сюжетное движение. Интересные наблюдения можно сделать в этой связи над стихами.

Пускай мне дружба изменила,
Как изменяла мне любовь...

Перестановка порядка слов и противопоставление видов глагола («изменила — изменяла») создает основу для целого ряда семантических интерпретаций: измена дружбы относится к новым «гонениям» Судьбы. Это вместе с видовым отличием позволяет отнести разочарование в любви к эпохе «Афин», что создает временно́е развитие сюжета. Одновременно то, что измена любви дана как многократное действие, противопоставленное однократности предательства дружбы, придает первому олицетворению значительно более конкретный облик, чем второму. В, казалось бы, одинаковом по абстрактности тексте раскрываются градации, отношение между которыми создает дополнительное смысловое движение.

Таким образом, конструктивной идеей текста становится движение поэта к высокой, пока еще не достигнутой цели, воплощенной в облике Гражданина.

Характерно, что, когда Пушкин собирался в 1828 году подготовить текст стихотворения к печати, сама концепция продолжающегося совершенствования как порыва к преодолению всех привязанностей, стоящих на пути к стоической гражданственности, видимо, показалась ему слишком юношески-восторженной. Он подверг текст переработке, заменив динамическую концепцию статической.

Давно оставил я с досадой
Венки пиров и блеск Афин,
Где голос твой мне был отрадой,
Великодушный гражданин.
Пускай мне Слава изменила
Как изменяла мне любовь —
Пускай Судьба определила
Мне темные гоненья вновь —
Как хладный киник я забуду
Несправедливость их обид
Они ничтожны — если буду
Тобой оправдан Аристид [1].

---

[1] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. II, кн. 2. М., Изд. АН СССР, 1949, стр. 788.

Изменения в тексте могут показаться не очень значительными, но они крайне характерны, поскольку обнажают структурную доминанту раннего текста. Голос «великодушного гражданина» перенесен в Афины, поэтому уход из этого города перестает осмысляться как начало приближения к идеалу. Вместо движения — давно совершившийся переход из одного состояния (юношеских заблуждений) в другое (разочарования). Замена героического стоицизма «хладным киником» — показательна. Сгущается «грецизм», но разрушается романтическая динамика текста. Такой же смысл имеет и замена «Дружбы» «Славой»[1]. Не последнюю роль играет и изъятие первых четырех стихов. Кроме их смысловой роли, о чем речь уже шла, следует отметить, что «когда» в начале четырехстопного ямба у Пушкина всегда создавало особую динамическую инерцию ритма (ср.: «Когда владыка ассирийский...», «Олегов щит» («Когда по граду Константина»), «Жуковскому» («Когда к мечтательному миру...»), «Когда порой воспоминанье...», «Когда твои младые лета...» и др.).

Сложное переплетение различных семантических элементов на фоне стилистического единства создает огромную смысловую насыщенность, характерную для пушкинского текста.

---

[1] В раннем тексте «измена дружбы» — романтический штамп. Однако в 1928 г., в сочетании с именем Ф. Глинки, слово «дружба» звучало как сигнал уже прошедшей декабристской эпохи и не должно было сочетаться со снижающим понятием измены. Это также, видимо, повлияло на замену «дружбы» «славой».

А. С. Пушкин

* * *

Зорю бьют... из рук моих
Ветхий Данте выпадает,
На устах начатый стих
Недочитанный затих.
Дух далече улетает.
Звук привычный, звук живой,
Сколь ты часто раздавался
Там, где тихо развивался
Я давнишнею порой.
1829

Стихотворения Пушкина представляют наибольшую трудность для традиционного анализа своей «обнаженностью»: отсутствием сюжетных элементов, с одной стороны, и привычных форм «образности» — метафоризма, эпитетов, с другой. Чувствуя значительность и богатство поэтического содержания текста, исследователь бессилен объяснить, в чем же состоит механизм воздействия стихотворения, почему эти, столь похожие на обычную прозу, стихи содержат так много значений, передать которые нехудожественная речь бессильна.

Текст представляет собой повествование, и трудности его анализа — в значительной мере трудности работы с нарративным материалом при неразработанности лингвистического аппарата анализа сверхфразовых структур. В этих условиях наибольший опыт изучения повествовательного текста, членения его на сегменты и анализа структуры их соотнесения накоплен теорией кинематографа. Некоторый навык работы по анализу фильмовой ленты может оказаться чрезвычайно полезным при работе с повествовательными словесными текстами.

Выделив большие повествовательные куски текста, мы можем рассмотреть отношение между ними, руководствуясь принципами, выработанными теорией монтажа в кинематографии. Формулируя сущность монтажа, Ю. Н. Тынянов писал: «Видимый мир дается в кино не как таковой, а в своей смысловой соотносительности». И далее: «Монтаж не есть связь кадров, это дифференциальная смена кадров, но именно поэтому сменяться могут кадры, в чем-либо соотносительные между собою» [1].

Разбивка повествовательного текста на сегменты может производиться на основании членения, выраженного во внешней структуре текста (в плане выражения), — разбивке на строфы, главы и

[1] Ю. Тынянов. Об основах кино. — В сб.: «Поэтика кино». М. — Л., «Кинопечать», 1927, стр. 61 и 73. Ср.: «В кино мы имеем семантику кадров и семантику монтажа» (Б. Эйхенбаум. Проблемы киностилистики, там же, стр. 49).

т. п. В данном случае мы имеем дело с более сложным случаем: текст членится на основании разделения в плане содержания, внешне ничем не выраженного.

Единое повествование-монолог по содержанию делится на две части: первая кончается стихом «Дух далече улетает», вторая начинается со стиха «Звук привычный, звук живой». По содержанию оба куска текста могут быть противопоставлены как описание действия реального и действия воображаемого (воспоминание).

Разделение текста на две соотносительные части ставит вопрос о типе связи между ними. Строго говоря, связь эта может быть и не выражена, сведена к простому соположению, аналогичному примыканию в фразовом синтаксисе. Однако выраженная (она в свою очередь может члениться, по аналогии с управлением и согласованием, на одно- и двунаправленную) и невыраженная связь будут отличаться степенью (силой) соотнесенности. Невыраженную связь можно назвать слабой, а выраженную — сильной соотнесенностью.

Сильная соотнесенность подразумевает наличие у обоих элементов синтагматического целого некоторого общего члена. «Очень часто законы сочетаемости единиц можно свести к необходимости повторения каких-то составных частей этих единиц. Так, формальная структура стиха основана, в частности, на повторении сходно звучащих слогов; согласование существительного с прилагательным — на одинаковом значении признаков рода, числа и падежа; сочетаемость фонем часто сводится к правилу о том, что в смежных фонемах должно повторяться одно и то же значение некоторого дифференциального признака. Связанность текста в абзаце основана в значительной мере на повторении в смежных фразах одинаковых семантических элементов» [1].

Аналогичный принцип наблюдается и в киномонтаже: общая деталь, изобразительная или звуковая, параллелизм поз, одинаковое движение соединяют два монтируемых кадра. Так, «в фильме «Летят журавли» сходство движений и сопровождающих их звуков оправдывает переход от ног Марка, идущего по хрустящим осколкам стекла в квартире после бомбежки, к ногам Бориса, шлепающего по грязи на прифронтовой дороге, или в «Окраине» — сапог убитого солдата, выкинутый из траншеи, и сапог, брошенный сапожником в кучу обуви» [2].

В интересующем нас тексте подобную роль связки будет играть звуковой образ «зорю бьют», который и композиционно, и психологически соединяет обе части стихотворения. Семантическая

[1] Е. В. Падучева. О структуре абзаца. — Труды по знаковым системам. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 181, 1965, стр. 285.

[2] Марсель Мартен. Язык кино. М., «Искусство», 1959, стр. 92 и 95.

общность первого и шестого стихов поддерживается фонологическим параллелизмом:

(1) зру — зру
(6) зву — зву

Не менее выразительна и ритмическая картина: параллелизм первого и шестого стихов резко выделен на фоне общей структуры текста:

$\underline{/}$ ∪ $\underline{/}$ ∪ $\underline{/}$ ∪ $\underline{/}$
$\underline{/}$ ∪ $\underline{/}$ ∪ _ ∪ $\underline{/}$ ∪
_ ∪ $\underline{/}$ ∪ _ ∪ $\underline{/}$
_ ∪ $\underline{/}$ ∪ _ ∪ $\underline{/}$
$\underline{/}$ ∪ $\underline{/}$ ∪ _ ∪ $\underline{/}$ ∪
$\underline{/}$ ∪ $\underline{/}$ ∪ $\underline{/}$ ∪ $\underline{/}$
$\underline{/}$ ∪ $\underline{/}$ ∪ _ ∪ $\underline{/}$ ∪
$\underline{/}$ ∪ $\underline{/}$ ∪ _ ∪ $\underline{/}$ ∪
$\underline{/}$ ∪ $\underline{/}$ ∪ _ ∪ $\underline{/}$

Две части текста противопоставлены по всем основным структурным показателям. Если первую половину характеризуют «легкие» слоги, то вторая, кроме заключительного стиха, составлена с увеличением роли «тяжелых». Это видно из подсчета количества букв в стихе (для удобства берем графическую единицу).

№ стиха	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Количество букв	17	19	18	17	16	22	22	20	15

Подобное отношение — результат концентрации согласных в слогах 6—8-го стихов. При константном числе гласных (7—8) эти строки дают заметный рост количества согласных. Однако дело не только в количестве. Стихотворение производит впечатление исключительной простоты. Пересказать «содержание» этого стихотворения так, чтобы оно не потеряло полностью своей прелести, невозможно. Высказанная в нем мысль при пересказе делается исключительно плоской. Но именно это доказывает, что простота не есть непостроенность и что вне данного построения простота поэтичности и высокой мысли превращается в простоту трюизма.

Как же построен этот текст?

Прежде всего следует отметить высокую звуковую связанность текста. Рассмотрим консонантную структуру первых пяти стихов.

зр'б'jт зрк мх
в'тх'j днт впдjт
нстх нч'тj ст'хj
н' дч' тнj зт' х
дх дл'ч' л'тjт

Бросается в глаза доминирование определенных фонем. В первом стихе — «зр», во втором — консонантная основа первого слова — «ветхий» (втх) и второго (днт) синтезируется в третьем — «вдт». В третьем стихе — обратная зависимость: «нстх» выделяет из себя «нч'т» и «ст'х». Четвертый стих представляет собой фонологический вариант третьего:

нч'тj —н'дч'тнj; ст'х — зт'х

и пятый стих, образующий две взаимоналоженных консонантных цепочки

д — дл — л

и:

х — ч — т — т,

причем вторая связывает его с опорными фонемами предшествующих стихов.

Однако повторение одних и тех же фонем составляет лишь звуковой костяк, на фоне которого лишь резче обнажаются различия. Звуковые отличия достигаются как чередованием признака мягкости — велярности («р» повторяется как «р'», «т» как «т'», «в'» как «в»), звонкости — глухости «(«ст'х» чередуется с «зт'х»), так и сочетанием одних и тех же согласных с различными гласными. Таким образом получается картина организованного разнообразия.

Однако эта черта получает особый смысл на фоне организации последних стихов текста. Несмотря на то, что глубокая рифма «раздавался — развивался» и двукратный повтор слова «звук» в шестом стихе создают фонологическую упорядоченность, в целом вторая половина стихотворения дает значительно меньшую повторяемость согласных. Это тем более знаменательно, что количество их возрастает и, следовательно, вероятность случайных повторов выше.

Консонантизмы второй половины текста построены иначе: основу повторяемости составляют не отдельные звуки, а последовательности из двух рядом расположенных согласных.

зв — зв
ск — зд
— — зв
— вн — шн —

Легко заметить, что здесь в основу звуковой организации положена не фонема, как это бывает при единичных повторениях, а дифференциальные элементы фонемы. Противопоставление сочетаний:

зв, зв — ск, зд

можно свести к оппозиции: фрикативный — фрикативный/фрикативный — взрывной.

Активизируется:

1) фрикативность — эксплозивность,

2) признак перехода. В первом случае сочетание однородное, и переход имеет нулевой признак; во втором — переход от признака к противоположному. Наконец, в противопоставлении «ск — зд» активизируются две оппозиции: звонкость/глухость и заднеязычность/переднеязычность.

Констатация принципиального различия в типах звуковой организации первой и второй половин текста сама по себе еще не дает основания для содержательных выводов. Интерпретацию фонологической структуры несут более высокие уровни. Рассмотрим грамматическую организацию текста.

Одним из наиболее активных элементов грамматической структуры стихотворения является глагол. Не случайно пять стихов из 9 оканчиваются глаголами.

Прежде всего, бросается в глаза то, что в первой половине текста глаголы стоят в настоящем времени (исключение составляет «затих», о котором речь пойдет дальше), а вторая полностью включает в себя лишь форму прошедшего времени. При этом обе половины стихотворения (за тем же исключением) используют только формы несовершенного вида. Но обратим внимание на глагол «затих». Формально он противостоит окружающим его глаголам. Однако стоит рассмотреть его в контексте, чтобы обнаружить аспект сходства.

начатый стих
Недочитанный затих...

В подобном контексте, в окружении «начатый — недочитанный», и этот глагол получает значение незавершенного действия. Тогда обнажается и основное противопоставление в глагольных значениях обеих половин текста: «действия с отмеченным началом — действия с отмеченным концом». Получается такая таблица глагольных значений:

I половина текста	II половина текста
настоящее время	прошедшее время
протяженное действие	протяженное действие
действие с отмеченным началом	действие с отмеченным концом

На глагольную конструкцию наслаивается наречно-предложная. Противопоставление частей стихотворения как «здесь» (невыраженное, но ясно подразумевающееся в тексте) и «там» полу-

чает особый смысл, поскольку для «там» пространственный («далече») и временной («давнишняя пора») признаки оказываются синонимами.

Говоря о грамматическом уровне, следует отметить еще одну особенность: система приставок — вы-, на-, недо- и раз- — создает значение незавершенности действия, его длительности. Поэтому первая часть стихотворения построена на семантике перехода, создается образ движущегося, становящегося душевного мира. При этом длительность действия в первой и во второй половинах стихотворения получает различный смысл: в первой половине это переход в иное, еще неизвестное состояние («выпадает», «начатый», «недочитанный», «улетает»), во второй — замкнутое в себе продолжительное действие («раздавался», «развивался»). Эта антитеза создается — и лексически, и грамматически — противопоставлением действительного залога — среднему.

Однако фонологические и грамматические со-противопоставления получают содержательную интерпретацию лишь в отношении к лексико-семантическому уровню текста. Так, например, стих:

Дух далече улетает —

дает определенные фонологические последовательности:

д — дл — лт
у — аее — уеае

На основании этих наблюдений можно сделать вывод о высокой связанности текста, преодолевающей разделение стиха на отдельные единицы. Однако эти единицы — слова и имеют самостоятельные словарные значения. Модулирование фонологических повторов связывает их в некоторое единство. Но презумпция соответствия в стихе выражения и содержания заставляет полагать, что и значение составляющих стих трех слов сливается в некоторое семантическое единство (ср.: «В слово спаяны слова» у Пастернака).

Если рассматривать стих как слово, то определенные семантические моменты актуализуются, другие прозвучат приглушенно. Так, «дух» получает новые дополнительные значения, и в этом новом, возникающем из объединения лексических единиц стиха «слове» активизируются значения легкости («дух» в значении «душа», «мысль» получает дополнительную семантику от совпадения с далеко отстоящими значениями: «дух» — «дыхание», «запах», «движение воздуха»), движения и направленности его вдаль — полета. Соединение «далече» с глаголом, имеющим приставку отправления («у-летает»), создает значение охвата («от — до»), соединения близкого и далекого. Так возникает значение соединения первой и второй частей текста, «здесь» и «далече»,

реальности и воспоминания. При этом, поскольку грамматически значимое «у-» фонологически повторяет «у» из слова «дух», а остальная система вокализма слова «улетает» дублирует вокализм «далече» (перестановка лишь деавтоматизирует ощущение сходства), семантика последнего слова получает признаки первых двух.

Если рассмотреть подобным образом все последовательности лексем текста и выделить для всего стихотворения основные общие сверхзначения, то нетрудно убедиться в наличии двух наиболее общих и активных значений:

1) Семантический признак з в у к а. Основной подбор существительных — з в у ч а щ и й. Признак звучания соединяет «зорю» и поэзию: стих получает звуковую характеристику — и бытовую (чтение стихов вслух), и обобщенную (поэзия — искусство звука). В этом отношении интересна рифма «стих — затих». Пара — смысловая и звуковая — «на устах — стих» — уже придала поэзии признак произнесения, звучащей речи. «Затих» в отношении к этой группе придает новый семантический оттенок. По своему словарному значению он может быть отнесен к «тишине», то есть не к группе «звук», а к ее антониму. Однако в данном тексте фонема «з» отчетливо семантизируется в связи со значением звука. Она встречается в тексте преимущественно в словах этой группы: «зорю», «звук». В этой связи «за-тих» воспринимается как вторично-двукоренное слово, включающее в себя признак звука и признак сменившей его тишины (одновременно активизируются значения перехода, движения и времени). Это слияние значения «звука» с значением «движения» особенно ощущается во второй половине текста.

В первой половине стиха отсутствует традиционная лирическая диада: я — ты. Даже «я» текста не названо и только подразумевается, а «ты» и вовсе отсутствует. Во второй половине они появляются. В качестве «ты» выступает з в у к. Между обоими центрами текста устанавливается отношение параллелизма:

ты — часто раздавался
я — тихо развивался.

При этом интересно, что «тихо развивался» семантически изоморфно «затих»: оно включает в себя значение тишины (развитию придано отрицательно звуковое значение), а «ра-зв-ивался» не только рифмой связано со звучащим «раздавался», но и имеет в себе повторяющуюся в стихотворении лишь в слове «зв-ук» группу «зв».

Таким образом, звук — не только связь между реальностью и воспоминанием. Его признаки переданы поэзии в первой части текста и юности — во второй.

2) Семантический признак времени, которое здесь выступает и как синоним движения, перехода, текучести. Это относится не только к значению всех глаголов. Почти все имена также имеют определенно фиксированное отношение ко времени. При этом выделяются следующие группы: «Ветхий Данте» — древнейшее время, «давнишняя пора» — время воспоминаний и настоящее:

начатый стих
Недочитанный затих.

Все группы связаны воедино звуком «зори», который сам есть обозначение времени. Тем самым устанавливается единство, окказиональный синонимизм значения звука и значения времени.

Однако эти два значения и прямо снимаются в единой архисеме.

Звук привычный, звук живой...

Стих этот является своего рода семантическим фокусом текста. «Звук привычный» соединяется с понятием времени, поскольку слово «привычный» аккумулировало фонемы всего временно́го ряда: «начатый», «недочитанный», «далече», «часто» (ы — ч). Но еще знаменательнее «звук живой». «Ж» встречается в тексте лишь один раз, и, вместе с тем, входя в сочетание «жв», оно является явным коррелятом «зв» — основного носителя значения «звука». Это одновременно и уравнивает «звук» и «жизнь», и делает слово «живой» находящимся в наиболее сильной семантической позиции.

Таким образом, единство движущегося и звучащего мира и составляет его жизнь.

Лексико-семантический уровень интерпретирует структуры более низких пластов организации. Однако и сам он подлежит интерпретации. Во всяком тексте, а в художественном — в особенности, он интерпретируется внетекстовыми связями — жанровыми, общекультурными, бытовыми, биографическими контекстами. Значение этих контекстов может быть настолько велико, что сам текст, как это часто бывает, например в романтической поэзии, выступает в роли внешнего сигнала, вводящего в действие присутствующие в сознании читателя устойчивые семантические конструкции.

В данном тексте — и это характерно для поздней лирики Пушкина — контекстный уровень не заполнен. Текст сознательно построен так, что допускает некоторое множество различных внетекстовых подстановок. Так, в тексте не сказано, утреннюю или вечернюю зорю бьют. Читатель имеет равную возможность вообразить себе две картины: поэт, всю ночь читавший Данте, при

звуке утренней зори вспоминает юность, или: поэт весь день читал, и вечерняя заря, отрывая его от работы, переносит в мир ранних воспоминаний. Или другое: мы хорошо (или, вернее, как нам кажется, хорошо) знаем биографию Пушкина и уверенно интерпретируем текст, подставляя в первую его часть образ поэта (более осведомленный читатель, скажем, Пушкина 1829 года, менее — некоторого собирательного «взрослого» Пушкина, например, Пушкина с портрета Кипренского), а во вторую — лицей. Но всего этого в тексте нет. И читатель, хоть раз забывавшийся над чтением стихов и слышавший в детстве, как бьют зорю (а в эпоху Пушкина это слышал каждый читатель, да и теперь этот сигнал многим знаком, хотя и ассоциируется не с барабаном, а с трубой), мог подставить совсем не Пушкина, а себя. В конечном итоге, для этого не обязательно и слышать «зорю» — достаточно припомнить любой другой, навевающий воспоминания утренний или вечерний звук.

Эта свобода текста относительно внетекстовых связей сознательна, и в ней — принципиальное отличие реалистической недоговоренности от романтической. Романтическая разорванность текста создается на фоне однозначно фиксированной системы, реалистическая дает целостный, неразорванный текст, но допускает включение его в различные контексты. Вопреки распространенному представлению, реалистический текст всегда многозначнее.

Все это позволяет стихотворению, поражающему своей простотой и производящему впечатление «неорганизованного» и «безыскусственного», заключать в себе такую высокую концентрацию значений.

Пушкин первоначально предполагал написать стихотворение ямбом:

Чу! зорю бьют... из рук моих
Мой ветхий Данте упадает —
И недочитан мрачный стих
И сердце забывает[1].

Смысл превращения ямбического текста в хореический станет ясен, если суммировать хореи Пушкина этих лет: отделив тематически явно самостоятельные группы эпиграмм («Лук звенит, стрела трепещет...», «Как сатирой безымянной...») и баллад («Утопленник», «Ворон к ворону летит...», «Жил на свете рыцарь бедный...»; сюда же отойдут стилизованные «Кобылица молодая...» и «Из Гафиза» («Не пленяйся бранной славой...»), получим — в пределах поэзии 1826—1830 годов — заметную группу лириче-

---

[1] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. III, кн. 2. М., Изд. АН СССР, 1949, стр. 743.

ских стихотворений, которые, бесспорно, циклизировались в сознании Пушкина в некоторое единство: «Зимняя дорога», «Ек. Н. Ушаковой» («В отдалении от вас...»), «Дар напрасный, дар случайный...», «Предчувствие» («Снова тучи надо мною...»), «Рифма, звучная подруга...», «Город пышный, город бедный...», «Стрекотунья белобока...». Описание всех этих стихотворений как единого текста на фоне ямбической традиции позволило бы более точно выявить семантику хорея в лирике Пушкина между 1826 и 1830 годами.

При всем сюжетном разнообразии этих текстов, у них есть существенная общая черта: все они содержат переход от реального наклонения к каким-либо формам ирреального (оптатив, побудительное, гипотетическое и пр.). Смена реального нереальным, то, что в кинематографе дано было бы наплывом (желание, воспоминание, переход от настоящего к воображаемому), связывается в эти годы у Пушкина с четырехстопным хореем. Ямб устойчиво связывается с индикативом и модальной выдержанностью всего текста.

Таким образом, организующими идеями стихотворения становятся время и память. Время организуется, вопреки грамматическим категориям русского языка, в цепь: давнопрошедшее — прошедшее — настоящее. Соединения тем времени и памяти дает важнейшие для Пушкина этих лет мысли о культуре и истории как накоплении духовного опыта и об уважении человека к себе, своему внутреннему богатству как основе культуры («Они меня науке главной учат — чтить самого себя»).

Потребность связать настоящее с прошедшим становится основой пушкинского историзма.

М. Ю. Лермонтов

* * *

Расстались мы; но твой портрет
Я на груди моей храню:
Как бледный призрак лучших лет,
Он душу радует мою.

И новым преданный страстям
Я разлюбить его не мог:
Так храм оставленный — всё храм,
Кумир поверженный — всё бог!
1837

Семантическая структура стихотворения, при кажущейся простоте, в достаточной мере своеобразна. Фоном, на котором создается индивидуальное своеобразие понятийных сцеплений лермонтовского текста, его идейно-художественным языком является система романтизма и — более узко — своеобразное отношение «я» и «ты» как двух семантических центров в лирике этой системы.

Романтическая концепция человека исходит из представления о его единственности, изолированности, вырванности из всех земных связей. Исконное одиночество лирического «я» (равно как и героя сюжетных произведений романтизма) выступает одновременно и как награда за исключительность, за «непошлость», и как проклятие, обрекающее его на изгнанничество, непонимание, с одной стороны, и злость, эгоизм — с другой.

Поэтому сюжетное напряжение все время заключается в противоречии между попытками прорваться к другому «я», стремлением к пониманию, любви, дружбе, связи с народом, апелляции к потомству (все эти различные на определенном уровне стремления — лишь варианты некоторой инвариантной модели контакта между «я» и внележащим миром других людей) и невозможностью подобного контакта, поскольку он означал бы утрату для «я» своей исключительности, то есть снятие основной организующей данный тип культуры оппозиции.

Из всех многообразных семантических моделей, порождаемых этой исходной предпосылкой, остановимся лишь на одной. Романтическая схема любви — схема невозможности контакта: любовь всегда выступает как обман, непонимание, измена.

В друзьях обман, в любви разуверения
И яд во всем, чем сердце дорожит...

А. Дельвиг.

То, что любовь выступает всегда как разрыв, характерно для русской романтической традиции от Лермонтова до Цветаевой.

Однако был и другой путь, также широко представленный в текстах: невозможность в любви вырваться за грань непонимания создавала рядом с трагической — реальной — любовью идеальную любовь-стремление, в которой объект ни в коей мере не мог наделяться чертами самостоятельной личности: это было не другое «я», а дополнение к моему «я» — «анти-я». Оно наделялось чертами, противоположными «я»: лирическое «я» трагично и разорвано — объект его любви гармоничен, «я» зол и эгоистичен — «она» добра, «я» безобразен — «она» прекрасна, «я» демон — «она» ангел, пери, чистая дева.

Будучи полностью противоположен «я», этот образ, однако, как бы составлен из других букв того же алфавита, что и «я» — это мое дополнение, мое идеальное инобытие, противоположное, но связанное. Это не человек, а направление моего движения. Поэтому любовь здесь совершенно освобождается от окраски физического влечения мужчины к женщине. С этим связано полное равнодушие Лермонтова к тому, что в его переводе «Сосны» Гейне утратилось столь важное для оригинала противопоставление грамматических родов сосны и пальмы (ср. стремление Тютчева и Майкова сохранить эту антитезу в виде противопоставления кедра пальме)[1].

Идеал единения возможен лишь in abstracto, и поэтому всякая реальная любовь — всегда противоречие между стремлением к идеальному инобытию «моего» духа, слияние с которым и означало бы прорыв за пределы индивидуальности, из мира оборванных связей в мир всеобщего понимания, и конечным земным воплощением этого идеала в земном предмете страсти поэта[2].

Так возникает романтическая интерпретация значительно более древнего культурного мотива подмены: любя свою возлюбленную, поэт любит в ней нечто иное. При этом функционально активен именно акт замены: важно утверждение, что любишь не того, кого любишь. Конкретные же функтивы замены могут меняться. Это может быть замена женщины другой женщиной, реальной женщины несбыточной мечтой, иллюзиями прошлых лет, замены женщины ее подарком или портретом и т. п.

Одним из наиболее ранних в русской поэзии образов «замещения» в любви было стихотворение Пушкина «Дорида»[3]:

---

[1] О переводах этого стихотворения в связи с художественным значением основной грамматической оппозиции см.: Л. В. Щерба. Избранные работы по русскому языку. М., Учпедгиз, 1957, стр. 97—110.

[2] Подобный конфликт — лишь одна из разновидностей общеромантического представления о контакте как борьбе с агентами контакта. При этом средства связи рассматриваются как основные препятствия на пути к ней. Отсюда вырастает романтическая идея борьбы со словом как препятствием в коммуникации во имя более непосредственных связей.

[3] Из наиболее поздних может быть названа «Заместительница» Пастернака.

...В ее объятиях я негу пил душой;
Восторги быстрые восторгами сменялись,
Желанья гасли вдруг и снова разгорались;
Я таял; но среди неверной темноты
Другие милые мне виделись черты,
И весь я полон был таинственной печали,
И имя чуждое уста мои шептали.

Тема эта, получив широкое распространение в русской романтической поэзии, особенно значительной была для Лермонтова, у которого реальная любовь очень часто — всего лишь замена иного, невозможного чувства:

1

Нет, не тебя так пылко я люблю,
Не для меня красы твоей блистанье:
Люблю в тебе я прошлое страданье
И молодость погибшую мою.

2

Когда порой я на тебя смотрю,
В твои глаза вникая долгим взором:
Таинственным я занят разговором,
Но не с тобой я сердцем говорю.

3

Я говорю с подругой юных дней;
В твоих чертах ищу черты другие;
В устах живых уста давно немые,
В глазах огонь угаснувших очей.

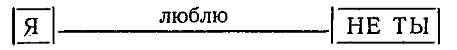
Организующей конструктивной идеей этого текста является з а м е н а. Основная схема типового лирического текста:

|Я| ——— люблю ——— |ТЫ| —

подвергнута здесь решительной трансформации. Стихотворение начинается с отрицания, и читатель, воспринимая это как сигнал нарушения привычной лирической модели, трансформирует ее в своем сознании в наиболее простую противоположность:

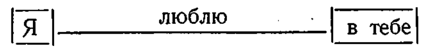
|Я| ——— не люблю ——— |ТЫ|

Однако и эта схема оспаривается текстом. Любовь не только не отбрасывается, а, напротив того, утверждается в усиленной, по отношению к обычной схеме, форме: «так пылко я люблю». Отрицание переносится на лирическое «ты», и это сразу создает неожиданную двойственность текста: «ты» сохраняется как объект, второе лицо речевого текста и отрицается как объект чувства.

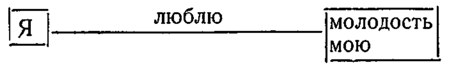


Такая «обращенная схема» подтверждается вторым стихом, в котором то же отношение сохраняется с последовательной заменой «тебя» в первой позиции на «меня», а «я» во второй — на «твоей». Во втором стихе — характерная для Лермонтова ситуация: грамматический смысл его сознательно не ясен; он может быть двойственно истолкован («не тебя люблю я» или «ты любишь не меня») и проясняется лишь в отношении к остальному тексту, что повышает удельный вес окказиональной[1] семантики.

Последние два стиха достраивают семантическую модель, вступая в новый конфликт, на этот раз с уже сложившимися после чтения первых двух стихов представлениями. «Не ты», которое составляет предмет «моего» чувства, находится по отношению к объекту речевого текста в логическом инклюзиве: оно заключено в «ты»:



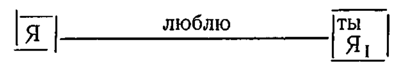
Объект «моей» любви, включенный в «ты», характеризуется местоимением первого лица:



то есть фактически:

Я — люблю — $Я_I$

где $я_I$ — «я», но в другом — более раннем — временно́м состоянии. Так складывается окончательная модель первой строфы:



Перенесенное в объект любви, $Я_I$ наделено признаками прошедшего («п р о ш л о е страданье», «прошедшая молодость» лексически и грамматически выделены. На фоне глаголов настоящего

---

[1] Образуемой данным контекстом.

времени в строфе). Отождествляясь с «погибшей молодостью», *Я*₁ в отношении к «я» активизирует признаки несуществования (уже погибшее) и, возможно, определенных положительных качеств (например, душевной цельности, свежести чувств и др.), ныне утраченных.

Вторая строфа, на первый взгляд не содержащая существенных семантических отличий от первой, на самом деле существенно модифицирует ее семантическую группировку. С одной стороны, глагольная связка, характеризующая отношения субъекта и объекта и выраженная в первой строфе предельно лаконично, здесь разрастается в целую систему действий, из которых все охарактеризованы глаголами связи, как акты коммуникации: «смотрю», «вникая», «занят разговором», «говорю»[1]. С другой стороны, хотя сохраняется указание на мнимость связи с «ты», упоминание $Я_1$ из текста исчезает. Выделяются пары: «смотрю — говорю», «долгим взором — занят разговором». Здесь, с одной стороны, глаголы смотрения приравниваются к глаголам говорения, и это раскрывает, что в центре — именно проблема коммуникации. Но с другой стороны — называя этот разговор «таинственным», Лермонтов подчеркивает особый, внесловесный характер этой коммуникации. Это — «разговор сердцем». Создается двойная схема — внешняя связь («смотрю»), объектом которой является «ты», и внутренняя — «таинственный разговор», «разговор сердца», объектом которых «ты» не может быть.

Первый же стих третьей строфы вновь дает еще один семантический слом, принуждая нас отбросить уже сложившиеся модели текста.

Я говорю с подругой юных дней.

Субъект и предикат, связывающий его с предметом коммуникации, прежние. Зато решительно изменился ее объект. Вместо модификации «я» (то есть вместо $Я_1$) — здесь модификация «ты», поскольку «ты» — это, конечно, тоже «подруга», а в дальнейшем устанавливается и подчеркнутый параллелизм. «Твои уста — ее уста», «твои глаза — ее глаза».

$$Я \xrightarrow{\text{говорю}} ТЫ_1$$

«$Ты_1$» отличается от «ты» тем же, чем и «$Я_1$» от «я», — оно отдалено от него во времени, составляя оппозицию: «подруга прошлых дней — подруга настоящих дней». Но этим же проясняется и различие: «я» и «$Я_1$» — это *одно и тоже «я» в разные временные отрезки;* «ты» и «$ты_1$» — *разные «ты» в разное время.* Именно

[1] «Говорю» и «люблю» здесь выступают как локальные синонимы, которым соответствует общий семантический инвариант глагола коммуникации.

поэтому одно из них может быть заместителем другого. При этом в антитезе «уста живые — уста немые», «глаза — огонь угаснувших очей» в первом случае «ты» противопоставлено «ты₁» как живое мертвому, но во втором «ты» предстает и как более поэтическое («очи», а не «глаза») и как в свое время более яркое (огонь, хотя и уже угаснувший).

Таким образом, поскольку «Я₁» и «ты₁» занимают функционально одно и то же место, они уравниваются в некоторой архисеме более высокого уровня, выделяя в объекте любви следующие необходимые качества: он должен быть раздвоен на заместителя, составляющего предмет лишь внешней привязанности, и замещаемое. Это замещаемое равно мне в моей высшей сущности, составляет инобытие моего «я» в его лучших и основных проявлениях. И именно потому на этом уровне распределение грамматических родов между объектом и субъектом не может быть семантически значимо.

Стихотворение, которое мы сейчас рассмотрели, написано в 1841 году, позднее, чем «Расстались мы; но твой портрет...». Однако в данном случае оба стихотворения интересуют нас не как единый, последовательно развертываемый текст, а как некоторая система, в которой каждый из компонентов берется в отношении к другому в чисто синхронном плане. Поэтому мы можем рассматривать текст 1837 года на фоне текста 1841 года, не ставя вопроса об их реальной исторической последовательности. Вся смысловая структура стихотворения «Расстались мы; но твой портрет...» построена на семантике замещения и имеет своеобразную метонимическую структуру: главный конструктивный принцип — замена целого частью. Функцию заместителя выполняет не другая женщина, а портрет. При этом речь идет о портрете не мертвой (портрет усопшей возлюбленной, заменяющий умершее живым и в этом смысле аналогичный замене в «Нет, не тебя...»), а покинутой женщины. Конфликт: «я» — «ты» — «заместитель» решен здесь очень своеобразно: «я» и «ты» сразу же уравнены и сведены в единое «мы». Но семантика с о е д и н я ю щ е г о оба центра местоимения противопоставлена р а з ъ е д и н я ю щ е м у значению глагола.

Расстались мы...

Однако продолжение снова сталкивает нас с неожиданностями: парной оппозицией, на которую распадается «мы», оказывается не «я» и «ты», а «мой» и «твой» с их раскрывающимся на фоне этого ожидания значением частичности — они обозначают не личности двух лирических центров текста, а несут некоторую частичную по отношению к ним семантику: «т в о й портрет», «м о я

грудь». Но и здесь неожиданности не кончаются: если «я» и «ты» находятся в состоянии разрыва, то выступающие в тексте заменители их — соединены:

Р а с с т а л и с ь м ы; но т в о й портрет
... на груди м о е й х р а н ю.

В третьем — четвертом стихах значение снова усложняется: портрет соединен не с «моей грудью», а с «моей душой». Формально-грамматическое понятие партитивности сохраняется и здесь (а грамматические категории в поэтическом тексте, напоминаем, получают содержательную интерпретацию), но по объему понятия «моя душа», конечно, означает не часть «я». Таким образом, происходит синтез двух значений, утверждающий, что часть («моя») и целое («я») синонимичны. Но тем ярче выступает противоречие между этой локальной семантической структурой и значением двух последних стихов в целом:

Как бледный призрак лучших лет,
Он душу радует мою.

«М о я д у ш а » — часть «я» — с ним уравнена, но это только подчеркивает, что т в о й портрет — совсем не адекватная замена «тебя». Он — «бледный призрак лучших лет». Попутно заметим, что произошла замена сначала «ты» через «твой портрет», а затем — через местоимение «он». Однако то, что оба семантических центра лирического стихотворения выражены местоимениями мужского рода, остается решительно незаметным именно в силу системы замен как основы семантической конструкции.

Во второй строфе и совершается подмена: «я», принадлежащее миру целого, и «он», из мира частей, уравнены как компоненты одного уровня. В этом смысле интересна параллельность вторых стихов первой и второй строф. Взаимная эквивалентность этих стихов резко выделена структурно. Приведем ритмическую схему стихотворения.

∪ /̲ ∪ /̲ ∪ /̲ ∪ /̲
∪ _ ∪ /̲ ∪ \̲ ∪ /̲
∪ /̲ ∪ /̲ ∪ /̲ ∪ /̲
∪ /̲ ∪ /̲ ∪ _ ∪ /̲

∪ /̲ ∪ /̲ ∪ _ ∪ /̲
∪ _ ∪ /̲ ∪ \̲ ∪ /̲
∪ /̲ ∪ /̲ ∪ _ ∪ /̲
∪ /̲ ∪ /̲ ∪ _ ∪ /̲

Не останавливаясь пока на ритмической структуре текста в целом, отметим лишь параллелизм интересующих нас стихов, резко

выступающий на общем фоне. Не менее очевиден и их синтаксический параллелизм, анафоричность. Но именно это создает основу для выделения различий, получающих большую смысловую нагрузку. В первой строфе «я» не поставлено непосредственно в оппозицию к портрету, оставаясь на другом уровне. Во втором случае уже не упоминается «на груди», относящее портрет не к «я», а к его части. Замена «храню» — глагола с отсутствием обязательного равенства в объеме понятий между субъектом и объектом — на «разлюбить» (производное от «любить» как обозначения чувства *человека* к *человеку*) создает между местоимениями «я» и «он» («его») отношение равенства, а «он» уравнивается в объеме и противопоставляется по содержанию «ты»: разлюбив т е б я, я не мог разлюбить е г о. Последние два стиха закрепляют эту конструкцию. При этом третий стих полностью уравнивает заменитель и заменяемое — «храм оставленный — все храм», а четвертый:

Кумир поверженный — все бог! —

создает даже некоторое ценностно-эмоциональное повышение: на фоне «храм оставленный — все храм», где утверждение сохранения ценности передается средствами повтора одного и того же слова в начале и конце стиха, можно было бы ожидать конструкцию типа: «Кумир поверженный — все кумир». Но замена второго «кумир» на «бог» совсем не адекватна в семантическом отношении.

Общая группировка семантических единиц создает основную смысловую схему. Однако этот семантический скелет в значительной мере усложняется конструкцией более низких уровней. Прежде всего следует отметить, что обе строфы могут быть рассмотрены не только парадигматически — как реализации единой смысловой системы, но и синтагматически — в качестве двух самостоятельных композиционных частей текста. Рассмотренные как две части повествования, строфы раскрывают перед нами некоторые дополнительные конструктивные признаки. Приведенная выше ритмическая схема убеждает, что уже первый стих задает не только основную смысловую тему, вводя все три главных компонента текста («мы» — «я», «ты» и «портрет»), но и ритмическую доминанту: абсолютно правильный четырехстопный ямб. Повторенный в третьем стихе, он начинает восприниматься как организующая норма, в то время как отклонения приобретают характер вариантов общей основы.

Семантическое различие между первой и второй строфами (первая видит в портрете лишь недостаточную замену — «бледный призрак лучших лет», вторая — более прочную привязанность, чем уже оставленная возлюбленная) требует композицион-

ной связки — общего элемента. В качестве такового выступает четвертый стих первой строфы: по смыслу противореча строфе в целом, он говорит о привязанности к портрету, ритмически — дает пиррихий в третьей стопе. В контексте первой строфы и то и другое воспринимается как внесистемные варианты, но во второй — оба они становятся нормой, образуя новую системную инерцию.

Структурные конфликты можно проследить и на других уровнях, в частности — на ритмико-синтаксическом. В целом стихотворение представляет собой выдержанный образец синтаксического параллелизма: обе строфы распадаются на две синтагмы каждая, причем граница между частями приходится на фиксированное место — конец второго стиха. Причинно-следственное отношение первой синтагмы ко второй в обоих случаях фиксируется двоеточием. На этом фоне резче обнажается интонационное отличие заключительных стихов, выраженное отношением точки к восклицательному знаку. Однако более интересно другое: нечетные и четные стихи образуют попарно некоторое структурное целое, которое вместе складывается в синтагматическое единство (только два последних стиха образуют отдельные и взаимно параллельные синтагмы). Это находит отражение в любопытной конструктивной особенности: нечетные стихи и графически, и на слух противостоят четным как более длинные — коротким. В строфике это чередование длинных и коротких стихов возникает обычно за счет смены стихов с разным количеством стоп, или чередования мужских и женских рифм, или того и другого вместе. В анализируемом стихотворении, однако, и длинные и короткие стихи имеют одинаковое количество стоп, а все стихотворение выдержано в мужских рифмах.

Неравенство стихов возникает на другой основе: если подсчитать количество фонем в каждом стихе, то мы получаем следующие цифры:

I строфа — 23—20—26—17
II строфа — 22—19—24—21

Бо́льшая длина нечетных стихов связана с тем, что в них доминируют тяжелые слоги (трех- и более фонемные), в то время как в четных преобладают легкие (двух- и однофонемные). Это означает значительно бо́льший консонантизм нечетных стихов. Анализ консонантизма стихотворения не дает бросающихся в глаза повторов фонем. Однако, если рассмотреть согласные этого текста с точки зрения с т р у к т у р ы и х э л е м е н т о в, то можно сделать следующее заключение: ни место образования звуков, ни противопоставление «глухость — звонкость» или «мягкость — твердость» не дают картины последовательной для всего текста

упорядоченности. Зато оппозиция «эксплозивность — не-эксплозивность» весьма выразительно организует текст. Если считать сонанты и фрикативные вместе (а, поскольку маркирован именно взрыв, мы на это имеем право), получится следующая картина (знаком «+» отмечены взрывные согласные, «—» — не-взрывные, первая цифра в конце строки обозначает общее количество согласных в стихе, вторая — число взрывных из них):

— — + — — — — + — — + — + — +	15	5
— — + — + — — — — — —	11	2
+ + + — + — — + — — — + — +/— — — — +	18	8
— + — — + + — —	8	3
— — — + — + — — — + — — + —	14	4
— — — — + + — — — — —	11	2
+ + — — — — + — — — — — — — — —	16	3
+ — — + — — — — — — — + —	13	3

Из приведенной схемы с очевидностью видна некоторая упорядоченность в распределении взрывных и не-взрывных консонант. В поэтическом контексте такая упорядоченность с неизбежностью начинает осмысляться как преднамеренная и делается носительницей смысла. Прежде всего, сгущения эксплозивности, бесспорно, способствуют выделению определенных мест в тексте. Если вписать слова, на которые падают крестики схемы, то получим: «твой портрет», «на груди», «бледный призрак», «преданный страстям», «разлюбить его», «бог», при этом особенно подчеркнуты «портрет» — как первое сгущение — и «бог» (характерно, что в первой части параллели: «все храм» — нет ни одного взрывного; на этом фоне семантическая значимость последнего слова особенно подчеркивается). Бросается в глаза, что в с е выделенные слова, составляющие семантический мотив текста, относятся к портрету и — на другом уровне — повторяют основную смысловую конструкцию текста. Первая строфа подчеркивает в портрете то, что, служа заменой, он — лишь тень заменяемого:

«Твой портрет» — «на груди» — «бледный призрак».

Вторая — напротив — утверждает высшую ценность замены:

«Преданный страстям» — «разлюбить его не мог».

Последнее «бог» неизбежно воспринимается как апофеоз именно портрета. При этом и в отношении данного построения четвертый стих первой строфы («душу радует») выступает как семантический переход ко второй.

Однако противопоставление взрывных и не-взрывных консонант создает и ряд других отношений в тексте. Так, первый стих

(зеркально отраженный в третьем) создает схему перехода от неэксплозивности к эксплозивности. В связи с этим сочетание «ст» становится как бы свернутой конструктивной программой одного семантического центра текста (схема «— +»), а «тв», «пр», «гр», «бл» (схема «+ —») — второго. В соответствии с этим резко выделяются два лексических полюса:

ст (— +)	пр и другие (+ —)
расстались	твой портрет
страстям	на груди
оставленный	бледный призрак.

Если вспомним, что «страсти» в первой группе — это новые чувства, закрепляющие разлуку, то очевидно, что вся эта колонка посвящена семантике разрыва, отношениям «я» и «ты», а вторая — портрету. Показательна структура ударного слова «портрет» — «+ — + — +».

В тексте существует и ряд других дополнительных упорядоченностей (ср., например, пару: «храм — хранить»), однако все они лишь конкретизируют основную семантическую конструкцию.

Ф. И. Тютчев

ДВА ГОЛОСА

1

Мужайтесь, о други, боритесь прилежно,
Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!
Над вами светила молчат в вышине,
Под вами могилы — молчат и оне.

Пусть в горнем Олимпе блаженствуют боги:
Бессмертье их чуждо труда и тревоги;
Тревога и труд лишь для смертных сердец...
Для них нет победы, для них есть конец.

2

Мужайтесь, боритесь, о храбрые други,
Как бой ни жесток, ни упорна борьба!
Над вами безмолвные звездные круги,
Под вами немые, глухие гроба.

Пускай Олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец.
Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком,
Тот вырвал из рук их победный венец.

Стихотворение построено так, что текст его отчетливо членится на сегменты: два больших композиционных отрывка по две строфы в каждом взаимно соотнесены нумерацией, синтаксическим и смысловым параллелизмом. Эквивалентность их задана и заглавием: «Два голоса». Стихотворение построено так, что каждый элемент текста «первого голоса» как бы отражается в соответствующем элементе второго. Каждый «голос» членится на строфы, а строки делятся цезурой (на шестом, в отдельных случаях — пятом слогах) на полустишия.

Таким образом, сегментация текста дана в основном на сублексическом уровне — средствами ритмико-фонологического параллелизма и на суперлексическом — средствами параллелизма ритмико-синтаксического. Для дальнейшего анализа необходимо определить, имеем ли мы дело с соединением различных сегментов (доминирует синтагматическая конструкция) или с некоторым набором семантических эквивалентностей (доминирует парадигматическая конструкция). Вопрос решается обращением к лексико-семантическому уровню организации. В данном случае мы, бесспорно, имеем дело с доминированием парадигматики: и заглавие, и общая композиция наглядно убеждают, что оба голоса

по-разному говорят об одном, давая возможные интерпретации некоторого единого взгляда на мир, рождающегося при их соотнесении.

Первый стих:

Мужайтесь, о други, боритесь прилежно —

разделен на два полустишия с паузой на цезуре и ритмико-интонационным параллелизмом. Такое построение заставляет рассматривать «мужайтесь» и «боритесь» как синонимы, выделяя в них общее семантическое ядро. Однако вне данного контекста слова эти совсем не всегда являются синонимичными. «Мужаться» совсем не обязательно связывалось в языке тютчевской эпохи с поведением в бою. Принадлежа к «высокой» лексике, слово это еще живо хранило ту семантику, которую оно получало в широком кругу церковных текстов, входивших в культурный обиход той эпохи. Так, словарь Петра Алексеева, поясняя слово «мужатися» как «по-мужески поступать», дает лишь единственный пример — из послания Павла Коринфянам (16, 13): «Стойте в вере, мужайтеся, утверждайтеся»[1]. Интересно, что далее в послании идет: «Все у вас да будет с любовию». Показательно, что в творчестве Пушкина, язык которого для Тютчева сохранял значение нормы, императив от глагола «мужаться» ни разу не употреблен в связи с военной семантикой: «Мужайся, князь!/В обратный путь/Ступай со спящею Людмилой» («Руслан и Людмила»); «Мужайтеся, безвинные страдальцы» («Борис Годунов»); «Мужайтесь и внемлите» (Ода «Вольность»); «Мужайся ж, презирай обман,/Стезею правды бодро следуй» («Подражание Корану»). Во всех этих случаях «мужайся» означает: «Будь тверд в несчастьях». Это дополняется цитатой из «Оды избранной из Иова» Ломоносова в письме Пушкина к Бестужеву-Марлинскому: «Мужайся — дай ответ скорее, как говорит бог Иова или Ломоносова»[2]. Таким образом, в паре «мужайтесь — боритесь» выделяется общее семантическое ядро со значением твердости в трудных обстоятельствах и дифференциальный признак активной (и именно военной) деятельности. Однако тут же происходит усложнение: ритмико-интонационный параллелизм выделяет «мужайтесь» и «бо-

[1] Церковный словарь или истолкование словенских, также маловразумительных древних и иноязычных речений..., сочиненный бывшим московского Архангельского собора протопресвитером и Имп. Российской Акад. членом Петром Алексеевым, изд. 4-е, т. III. СПб., 1818, стр. 48.

[2] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIII. М., Изд. АН СССР, 1937, стр. 101. Выражением «или Ломоносова» Пушкин подчеркивал, что слово «мужаться» появилось здесь лишь в «переложении» Ломоносова. Библейский текст в славянском переводе гласил: «Препояшь ныне чресла твои яко муж» — лишнее свидетельство того, в какой мере фразеология библии была жива в сознании Пушкина.

ритесь» как два окказиональных синонима, активизируя в первом признак борьбы, а во втором — стойкости. Однако то же построение навязывает мнимый параллелизм: «о други» — «прилежно», хотя на уровне семантики тут нет эквивалентности: «о други» относится ко всему стиху, а «прилежно» семантически составляет характеристику, не отделимую от «боритесь». Таким образом, «боритесь» как синоним «мужайтесь» и «боритесь» как часть «боритесь прилежно» вступают в определенные реляционные связи. Как часто в поэзии, слово оказывается не равно самому себе.

Возникающее здесь семантическое отношение очень интересно: мы видели, что в сопоставлении с «мужайтесь» в «боритесь» контрастно выделяется признак активности. Но именно он делает невозможным сочетание с «прилежно» (словарь Ушакова дает этому слову пояснение: «Усердный, старательный»), подразумевающим упорство страдательного характера. Кроме того, «боритесь» и «прилежно» имеют разную семантику в отношении длительности действия, как это будет особенно ясно во втором стихе.

Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!

Параллелизм: «бой — борьба» и «неравен — безнадежна» — очевиден. Но именно он подчеркивает и семантическое различие. «Бой» имеет признак временной ограниченности (оксюморонное выражение «вечный бой» у Блока только подчеркивает семантику ограниченности во времени), «борьба» характеризует состояние, включающее признак протяженности во времени. Таким образом, сверх общего семантического ядра активизируется признак времени, вписывающийся в оппозицию «кратковременное — длительное». «Неравен» и «безнадежна» также, взаимно проецируясь, обнажают семантическую разницу. «Неравный бой» — это бой трудный, однако, в принципе, не исключающий победы (ср.: «И равен был неравный спор» у Пушкина). «Безнадежный» — исключающий победу. Таким образом, признак безнадежности именно потому обнажается в слове «безнадежна» с такою силой, что рядом с ним в позиции эквивалентности стоит семантически очень близкое, но не содержащее значения обреченности «неравен».

Итак, первый стих обнажает смысловые дифференциальные элементы стойкости в активной и страдательной форме (в сочетании с глагольным значением императива, резко обнаженным на фоне безглагольности стихов, посвященных бойцам, и изъявительного наклонения глаголов, отнесенных к звездам, гробам и олимпийцам), второй — безнадежности и кратковременной и вечной битвы. Соединение их уступительным союзом «хоть» создает своеобразное смысловое отношение. Связка эта не имеет прямого соответствия в математической логике и ближе всего подходит к так называемой доминации первого переменного. Однако на

самом деле речь идет не об истинности первого высказывания при любом (истинном или неистинном — безразлично) значении второго, а об истинности первого, *несмотря* на истинность второго и на несовместимость их. Хотя одновременная истинность обоих высказываний опровергается их содержанием, они тем не менее оба выступают как истинные. При этом истина дается не как синтез взаимопротиворечащих положений, а как их о т н о ш е н и е.

Следующий стих не распадается синтаксически на две части. В отношении к предшествующим он выступает как целое, хотя в сопоставлении с четвертым стихом, отчетливо ему параллельным и одновременно распадающимся на полустишия, он воспринимается как составленный из двух структурных половин. Одновременно выделяются оппозиции «над вами — под вами», «светила — могилы». Мир бойцов, который до сих пор воспринимался как пространственно единственный, оказывается зажатым «между двойною бездной». Этим подчеркивается пространственная противопоставленность «верха» и «низа» (которая противопоставляется в антитезе: с в е т светил — т ь м а могил). Но тотчас же общая характеристика «молчат» уравнивает их в общем равнодушии к «бойцам», придавая первым двум стихам добавочную семантику одиночества, затерянности в бескрайнем — вверх и вниз — мире.

Вторая строфа переносит действие пространственно вверх, отделяя его от мира бойцов, — в «горний Олимп». Бросаются в глаза три связанных звуковыми повторами лексических группы: 1) «блаженствуют», «боги», «бессмертье»; 2) «труд», «тревога»; 3) «смертные», «сердца». При этом вторая группа повторена дважды. Вместо трехчленного деления мира в первой строфе с уравненным верхом и низом в их общей антитезе земной борьбе вырисовывается двучленная схема: верх (боги) — низ (люди). Боги наделены б е с с м е р т и е м, люди именуются «с м е р т н ы е с е р д ц а». «Тревога и труд» повторены (постоянное внесение различий в сходство достигается здесь изменением порядка) с тем, чтобы утвердить, что это удел н е богов, а людей. Апофеоз блаженства богов увенчивается контрастным противопоставлением победы (исход, невозможный для людей) и смерти (как единственной возможности).

Однако система семантических связей, создающая мир «первого голоса», — это еще не структура авторской мысли. Она — лишь одна из ее составляющих. На фоне «первого голоса» и в отношении к нему звучит «второй». Подчеркнутый параллелизм конструкций заставляет воспринимать каждый стих во второй части как некоторый другой вариант уже полученного нами сообщения. Таким образом, конструируется не новое сообщение, а новое о т н о ш е н и е к тому, что уже было сказано, новая т о ч к а

зрения. Создаются антитезы, которые в данном тексте воспринимаются как антонимы, хотя вне его, безусловно, ими не являются: «бой неравен — бой жесток», «борьба безнадежна — борьба упорна» и даже «други — храбрые други». В первом случае семантический признак тяжести боя только для «друзей» сменяется утверждением обоюдности, во втором — обреченность заменяется тяжестью, а характеристика друзей как храбрых делает результат (смерть или победа) амбивалентным[1], отрицая значимость самого этого противопоставления. Замена «светил» на «звездные круги» еще больше раздвигает вселенную, а замена «молчащих могил» на «немые, глухие гроба» акцентирует одиночество (молчание не исключает связи принципиально, констатируя лишь ее отсутствие в данный момент). Глухота и немота исключают коммуникацию. Антитезе «звездные круги — гроба» соответствует не только пространственное противопоставление верха и низа, но и оппозиция космоса и истории (прошлых поколений). Но и те и другие глухи и немы для человека.

На этом подчеркнутом фоне одиночества резко выделяется изменение соотношения людей и богов. Вместо прежней несвязанности этих миров (примененный к богам глагол «блаженствуют» дает действие, замкнутое на субъекте) — связь, причем направленная в одну сторону (боги взирают на землю) с характерной заменой «блаженствуют» на «завистливым оком глядят». «Тревога» и «труд» — превратились в «борьбу», а «смертные сердца» — в «непреклонные».

Венчают второй отрывок два заключительных стиха. Первый голос утверждал антитезу «победа или смерть», доказывая возможность лишь второго исхода. Второй снимает это — основное для первого — противопоставление. Вместо «победа или смерть» — «победа и смерть». «Кто, ратуя, *пал* 〈...〉 тот вырвал из рук их *победный* венец». «Побежденный лишь Роком» — получает особое значение, поскольку не находит себе соответствия в первой части и этим резко выделяется из общей структуры стихотворения.

Рок входит как третий член в двучленный мир последних строф обоих отрывков. Тогда возникает возможность установить параллелизм между первым трехчленом: космос — человек — история (светила — други — могилы) — и вторым: свобода — борьба — причинность (боги — люди — Рок). Трагический конфликт с неизбежностью находит отчетливое выражение в структуре стихотворения, с одной стороны, постоянно устанавливающей путем жесткого параллелизма закономерности построения текста и, с другой, ведущей постоянную борьбу с этими закономерностями, оспа-

---

[1] Амбивалентность — снятие противоположности. Амбивалентное высказывание остается истинным при замене основного тезиса противоположным.

ривая их власть целым арсеналом перестановок и вариаций, создающих на фоне повторов картину богатого разнообразия. Наиболее же существенно то, что окончательная смысловая конструкция создается не путем победы одного из голосов, а их соотнесением. Голоса дают семантические границы, внутри которых размещается поле возможных (зависящих от декламационной интерпретации и ряда других, принадлежащих уже читателю причин) истолкований. Текст не дает конечной интерпретации — он лишь указывает *границы* рисуемой им картины мира.

Таким образом, анализ этого стихотворения позволяет нам проследить механизм полифонического построения текста (термин М. М. Бахтина). Значение дается не словами или сегментами текста, а отношением между точками зрения. В данном случае система смысловых отношений отличается большой сложностью; каждый из голосов, как мы видели, дает свою (эмоциональную, этическую, пространственную) точку зрения. Одновременно оба голоса причастны специфически античному взгляду, что отражается и в лексике, и в той окраске «героического пессимизма», которая придана стихотворению. То, что концепция трагического героизма, которая в понятиях собственно тютчевской этики была бы выражена иными терминами, здесь дана голосом античности, подлежащим эмоциональному переводу, создает дополнительный полифонизм между текстом и его читателем.

Ф. И. Тютчев

НАКАНУНЕ ГОДОВЩИНЫ 4 АВГУСТА 1864 г.

Вот бреду я вдоль большой дороги
В тихом свете гаснущего дня.
Тяжело мне, замирают ноги...
Друг мой милый, видишь ли меня?

Все темней, темнее над землею —
Улетел последний отблеск дня...
Вот тот мир, где жили мы с тобою,
Ангел мой, ты видишь ли меня?

Завтра день молитвы и печали,
Завтра память рокового дня...
Ангел мой, где б души ни витали,
Ангел мой, ты видишь ли меня?

Стихотворение это, написанное в канун первой годовщины со дня смерти Е. А. Денисьевой, занимает определенное — и очень значительное — место в «Денисьевском цикле». Безусловной предпосылкой понимания текста является биографический комментарий. Он неоднократно давался в тютчевской литературе. И все же необходимо подчеркнуть, что если мы представим себе двух читателей — одного, ничего не знающего об отношениях поэта и Е. А. Денисьевой, но воспринимающего текст как произведение искусства, и другого, рассматривающего стихотворение лишь как документ в ряду других — художественных, эпистолярных, дневниковых и пр., — освещающих эпизод из биографии Тютчева, то дальше от понимания значения этого произведения будет, конечно, второй, при всем богатстве его сведений. Здесь уместно сослаться на самого Тютчева, писавшего: «...вы знаете, как я всегда гнушался этими мнимопоэтическими профанациями внутр⟨еннего⟩ чувства, этою постыдною выставкою напоказ своих язв сердечных..., боже мой, боже мой! да что общего между стихами, прозой, литературой, целым внешним миром и тем... страшным, невыразимо невыносимым, что у меня в эту самую минуту на душе происходит...» [1].

Рассмотрим, как мысль Тютчева воплощается в тексте стихотворения.

Как и «Два голоса», анализируемый текст отчетливо членится на параллельные сегменты. Композиционный и смысловой параллелизм составляющих его трех строф очевиден и составляет интуитивную читательскую данность. Повторы последнего стиха каждой строфы, повторы лексических единиц в аналогичной позиции, параллелизм интонаций позволяют рассматривать три

[1] Ф. И. Тютчев. Стихотворения, письма. М., Гослитиздат, 1957, стр. 448—449.

строфы как три парадигматических формы некоторой единой смысловой конструкции. Если это так, то лексика этих строф должна образовывать соотнесенные замкнутые циклы. Каждый текст имеет свой мир, грубым, но адекватным слепком которого является его словарь. Перечень лексем текста — это предметный перечень его поэтического мира. Монтаж лексем создает специфическую поэтическую картину мира.

Попробуем составить микрословари строф, расположив их параллельно, и сделаем некоторые наблюдения над лексикой текста[1].

I	II	III
	ангел	*ангел* (2)
бреду		б
большой		
в		
вдоль		
видеть	*видеть*	*видеть*
		витать
вот	*вот*	
	все	
гаснущий		
	где	*где*
день	*день*	*день* (2)
дорога		
друг		
		душа
	жить	
	завтра	*завтра* (2)
замирать	земля	
		и
ли	*ли*	*ли*
милый	мир	
мой	*мой*	*мой* (2)
		молитва
	мы	
	над	
		ни
ноги		
	отблеск	
		память
		печаль
	последний	
		роковой
	с	
свет		
	темнее (2)	
тихий		
	тот	
	ты (2)	*ты*
тяжело		
	улететь	
я (3)	*я*	*я*

[1] Включенные в словарь лексемы даны в исходных грамматических формах.

Выделяется устойчивая группа повторяющейся лексики, причем большинство повторяющихся слов встречается более чем один раз, что для столь краткого списка является очень большой частотностью. Повторяются «я», «ты» (с окказиональными синонимами «ангел», «друг мой милый»), «видеть», «день», «завтра». Таким образом, выделяется инвариантная структурная схема: два семантических центра — «я» и «ты» — и два возможных типа отношения между ними: разлука («завтра день молитвы и печали») или свидание («ты видишь ли меня?»). Вся остальная лексика составляет «окружение» этих персонажей и их встречи-разлуки. Однако эта общая схема в каждой строфе варьируется. Прежде всего, меняется характер окружения. В первой строфе — это реальный, земной пейзаж: большая дорога и гаснущий день. В центре картины как пространство, доступное зрению автора, находится д о р о г а — часть земной поверхности. Объем картины соответствует обычному восприятию человека. Пространство второй строфы определяют иные имена: «земля» и «мир», а в третьей строфе пространственные показатели вообще исчезают, поэтический мир имеет нулевую пространственную характеристику — он вне этой категории. В связи с этим меняется семантика слова «день»: в первой строфе «гаснущий день» — это вполне реальный закат, во второй — отблеск дня тухнет «над землею», игра тьмы и света приобретает космический характер, а в третьей — «день» вообще лишается связи с противопоставлением «свет — тьма», выступая предельно абстрактно, как синоним понятий «срок», «время».

Таким образом, пространство этих поэтических миров последовательно расширяется, включая вначале бытовое окружение, затем — космическую протяженность и, наконец, универсум, который, будучи в с е м, столь обширен, что пространственных признаков уже не имеет.

Соответственно окружению меняется и облик персонажей, и их соотнесенность. В первой строфе «я» — малая часть земного пространства. Земная дорога (двойная семантика этого образа очевидна) ему кажется несоизмеримо огромной и утомительной. Передвижение его по дороге охарактеризовано глаголом «бреду», а огромность ее для «меня» передана через усталость, вызванную движением («тяжело мне, замирают ноги»). При такой структуре пространства «друг мой милый», к которому обращается «я» в четвертой строке, должен находиться вне этой протяженности, видимо, вверху, и вопрос: «Видишь ли меня?» — подразумевает взгляд сверху вниз.

Вторая строфа, обобщая пространство «земли» и «мира», исключает из него говорящего. Частица «вот» (на фоне имеющей совсем иную семантику побудительной частицы «вот» в первой строфе) обнажает свою указательную природу, отделяя тем самым

в пространстве указывающего от указываемого. С этим же связано то, что мир характеризуется указательным местоимением «тот», а не «этот». Вынесенность поэтического «я» в надземное пространство совпадает с характерной сменой (относительно первой строфы) глаголов. Глаголы, обозначающие конкретные действия и состояния (подчеркнуто «приземленные», конкретные по семантике): «бреду», «замирают (ноги)», — сменяются наиболее общим для человека экзистенциальным по значению глаголом «жить». Еще более интересно другое: глаголы первой строфы даны в настоящем времени; вторая строфа разделяет «я» и мир, в котором оно жило в прошлом. Достигается это временным отделением действователя от действия — употреблением прошедшего времени.

Вот тот мир, где жили мы...

Параллельно с отделением «я» от мира происходит сближение его с «ты». Стих:

Вот тот мир, где жили м ы с т о б о ю —

приписывает «я» и «ты» общую — внешнюю — точку зрения по отношению к миру.

Последние стихи каждой из строф несут особую структурную функцию — они ломают ту конструкцию мира, которую создают три предшествующие, сюжетом первых трех стихов каждой строфы они максимально не подсказываются и не могут объединиться с предшествующей им строфой в единой структурной картине мира. Так, последний стих первой строфы структурно вырывается из того двумерного мира с линеарным движением внутри него («бреду я вдоль... дороги»), образ которого создают три предыдущие.

По такому же «взрывному» принципу построена и четвертая строка второй строфы: весь текст утверждает пространственное единство, совмещенность точек зрения «я» и «ты» (вплоть до конструирования «я», которое «жило», т. е. у ж е н е ж и в е т). Казалось бы, теперь препятствий к контакту нет. Но последний стих (на фоне всей строфы его вопросительная интонация звучит как отрицание) уничтожает впечатление контакта: «я» не видит «ты», а относительно «ты» неизвестно, видит ли оно «я».

Бросается в глаза еще одна особенность. Первая строфа, декларирующая пространственный разрыв между «я» и ты», выделяет их одинаковую природу («ты» для «я» — друг, существо одной с ним природы, только разлука препятствует им видеть друг друга). Вторая строфа соединила «я» и «ты» в пространстве, но изменила природу «ты»: «ты» из «друга» для «я» стало «ангелом». В сопоставлении «друг» — «ангел» можно выделить вторую степень эмоционального переживания той же семантики (дважды повторенное «ангел мой» в третьей строфе дает превосходную сте-

пень). Однако и семантика не совсем однородна: обращения к возлюбленной типа «друг мой», «сердце мое», «ангел мой», «богиня» (особенно в поэтическом тексте с его тенденцией к семантизации формальных элементов) дают некоторые смысловые сдвиги в пределах общей синонимики. «Друг мой» дает отношение равенства, близости, одинаковости «я» и «ты», «сердце мое» — частичности («ты» есть часть «я») и инклюзивности: «ты» *в* «я» (ср. у Пастернака использование шекспировского образа: «Я вас в сердце сердца скрою»). «Ангел мой», «богиня» несут в себе семантику субстанционального неравенства «я» и «ты» и пространственной размещенности: «ты» выше «я» в общей модели мира. Таким образом, «ангел мой» вместо «друг мой» вводит противоречащую всей строфе семантику разрыва между «я» и «ты» и делает обоснованным высказываемое сомнение. Третья строфа, отвечая на сомнение в возможности встречи на земле и над землей, порывает с миром любого пространства и переносится в не-пространство. Одновременно меняется конструкция времени. В первой строфе земное время есть время текста. Во второй — земные действия даны в прошедшем, а неземные — в настоящем. В третьей — земные события еще будут совершаться («завтра день молитвы и печали»), вводится условное действие, противопоставленное индикативу всех предшествующих глаголов, со значением всеобщности, «где б души ни витали» (ср. семантическую лестницу нагнетания значения всеобщности: «брести» — «жить» — «витать»).

И снова четвертый стих приносит неожиданность: возвращение к исходной глагольной форме — индикативу настоящего времени, структурное отделение образа в «витающей» души от «я» и, следовательно, возврату к исходному — земному — переживанию личности. И если вся последняя строфа создает образ вневременной и внепространственной встречи, то последний стих предъявляет ей безнадежный ультиматум: встреча должна произойти на земле. Так строится модель необходимости невозможного, составляющая смысловую основу конструкции текста. При этом, поскольку каждый четвертый стих одновременно выступает как рифма строфы и, возвращая читателя к предыдущему тексту, поддерживает в его памяти намеченные там смысловые структуры, перед нами возникает не одна картина мира, а три различных, как бы просвечивающих друг сквозь друга. Смена образов мира (расширение и самоотрицание) и движение поэтического «я» внутри этого мира придает тексту ту динамичность, которая, по мнению исследователей, характерна для лирики Тютчева[1]. Однако полученный результат — еще далеко не все,

---

[1] Ср.: Н. Я. Берковский. Ф. И. Тютчев. — В кн.: Ф. И. Тютчев. Стихотворения. М. — Л., «Советский писатель», 1962, стр. 25—27.

что можно сказать о содержательной структуре этого стихотворения. От рассмотренного уровня можно пойти к более низким — описать ритмическую и фонологическую структуры (для краткости опускаем их в данном случае), но можно обратиться и к более высоким.

Стихотворение можно рассматривать как сообщение на некотором специально организованном художественном языке. До сих пор мы конструировали этот язык из данных самого текста. Однако такая конструкция будет неполной. Естественно, что не все элементы языка проявляются в тексте, который всегда есть в равной мере реализация одних и нереализация других, потенциально возможных структурных компонентов. Учитывая только то, что имеется в данном тексте, мы никогда не обнаруживаем случаев неупотребления. А семантически они не менее активны, чем любые случаи употребления [1].

Для того чтобы полнее понять тот художественный язык, на котором с нами говорит автор, необходимо выйти за пределы текста. Решение этой задачи в полном объеме потребовало бы колоссальных усилий: тютчевский текст может быть рассмотрен как материализация таких абстрактных систем, как: «русская лирика середины XIX века», «русская философская поэзия», «европейская лирика прошлого века» или многие другие. Построение подобных функциональных структур, бесспорно, является целью науки, но следует сознаться, в достаточной мере отдаленной. Поставим задачу более узко: возьмем лишь два типа внетекстовых связей — связь текста с традицией русского пятистопного ямба и его отношение к близким по времени другим тютчевским стихотворениям «денисьевского цикла» и посмотрим, какие новые семантические отношения текст получит на их фоне.

1. Стихотворение Тютчева написано пятистопным хореем. Размер этот сравнительно редок в русской поэзии. Автор специальной монографии, посвященной этому вопросу, Кирилл Тарановский, отмечает, что «вплоть до сороковых годов XIX века пятистопный хорей в русской поэзии исключительно редок»[2]. Распространение его автор связывает с воздействием поэзии Лермонтова, убедительно аргументируя этот тезис почти исчерпывающим стиховедческим материалом. Особенное значение он придает здесь последнему лермонтовскому стихотворению «Выхожу один я на дорогу», которое, по его утверждению, «получило совершенно исключительную известность у широкой публики. Оно было положено на музыку, по всей вероятности, П. П. Булаховым, вошло

---

[1] См. стр. 30—34.

[2] Кирилл Тарановский. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики. — В кн.: Amerikan Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. Sofia, 1963.

в народный обиход в качестве песни, не только в городской, но и в крестьянской среде и пользуется широкой популярностью до наших дней. Оно вызвало не только целый ряд «вариаций на тему», в которых динамический мотив пути противопоставляется статистическому мотиву жизни, но и целый ряд поэтических раздумий о жизни и смерти, о непосредственном соприкосновении одинокого человека с равнодушной природой» [1].

Перечисляя поэтические рефлексы лермонтовского текста, К. Тарановский упоминает и интересующее нас стихотворение Тютчева: «Единственное стихотворение Тютчева, написанное пятистопным хореем, «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.», т. е. дня смерти Е. А. Денисьевой, является уже прямой вариацией на лермонтовскую тему» [2]. Таким образом, и для автора, и для читателя широко известное лермонтовское стихотворение своей структурой задавало некоторый частный язык, традицию, определенную систему ожидания, в отношении к которым воспринимался текст Тютчева.

Рассмотрим же его общую структуру, разрешая себе, однако, лишь ту степень подробности, которая необходима для наших дальнейших целей.

Выхожу один я на дорогу...

Стихотворение Лермонтова [3] вводит нас в отчетливую семантическую систему, основной оппозицией которой является противопоставление соединенного — разъединенному. «Коммуникативность — неспособность к контактам», «союз — одиночество», «движение — неподвижность», «полнота — ущербность», «жизнь — смерть» будут конкретными манифестациями этой основной оппозиции. Уже первый стих указывает на широкий круг проблем. По сути дела, каждое слово в нем — знак некоторых идейных структур, хорошо известных читателю лермонтовской поры из предшествующего культурного опыта. Однако сложность состоит в том, что эти, активизируемые в тексте, семантические структуры находятся в отношении взаимоисключения: уже первый стих ставит перед читателем задачу, предлагая совместить несовместимое.

«Выхожу один я на дорогу» — «выхожу» и «на дорогу» задает представление о движении и о движении, направленном в даль.

---

[1] Кирилл Тарановский. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики. — В кн.: Amerikan Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. Sofia, 1963, стр. 343.

[2] Там же, стр. 343.

[3] Стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» неоднократно рассматривалось в исследовательской литературе. См., в частности, монографический анализ Д. Е. Максимова в сб.: «Русская классическая литература». Разборы и анализы. М., «Просвещение», 1969, стр. 127—141.

«Дорога» и «идущий» — достаточно общезначимые культурные символы. Еще в античной и средневековой литературе они связывались с семантикой контакта: идущий — или странник, наблюдающий жизнь и нравы людей (контакт с окружающим миром), или пилигрим, ищущий спасения и истины (контакт с богом). Идущий по д о р о г е продвигается к ц е л и — этим он отличается от «скитальца» — человека, вручившего свою судьбу неведомым силам. Связь движения с контактом обнажена в стихотворении Тютчева «Странник»[1]. Разрыв с людьми означает здесь не обрыв контактов, а переход к другим, значительно более ценным связям, связям с природой и богом.

Домашних очагов изгнанник,
Он гостем стал благих богов!..

Чрез веси, грады и поля,
Светлея, стелется дорога, —
Ему отверста вся земля,
Он видит все — и славит бога!..

По этой же схеме построен и «Пророк» Лермонтова, видимо, синхронный «Выхожу один я на дорогу...»: разрыв с людьми («В меня все ближние мои/Бросали бешено каменья») — плата за единение с тем миром, который, по своей словарной характеристике, почти дословно совпадает с миром интересующего нас текста:

И вот в пустыне я живу...
Завет предвечного храня,
М н е т в а р ь п о к о р н а там земная;

И з в е з д ы с л у ш а ю т м е н я,
Лучами радостно играя.

Ту же понятийную схему мы встречаем и в «Иоанне Дамаскине» А. К. Толстого, и в ряде других текстов. Видимо, она соответствовала некоторому типовому культурному стандарту, имея ближайшим предшественником, вероятно, «Исповедание веры савоярдского викария» из «Эмиля» Руссо.

Однако образ «идущего» имеет и другой устойчивый смысл: динамика в пространстве — не только знак контакта, но и знак внутреннего изменения. В очень широком круге текстов, создававших для Лермонтова фон, движущийся герой — это герой или

---

[1] Будучи написано в 1830 году, оно не могло учитывать специфически лермонтовское понимание «дороги», и этим — в данном случае — для нас особенно интересно.

возрождающийся, или погибающий. Поскольку каждый шаг его — изменение внутреннего состояния, он всегда дается в отношении к прошедшему и будущему. Дорога неотделима от движения во времени. Как мы увидим, лермонтовский текст дает не модель движения, а схему его отрицания. Если, как мы уже отмечали, «выхожу» и «дорога» задают семантические стереотипы движения, то сразу же подчеркнутое «один я» противоречит связанному с динамикой состоянию контактности, тем более, что в дальнейшем выясняется, что одиночество среди людей не компенсируется единством с природой, а, напротив, служит лишь проявлением полной изолированности от всего мира.

Но не менее существенно и другое: лирическое «я» текста не включено в поток временного развития — оно отвергает и прошлое, и будущее:

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть...

Вырванность из цепи изменений ставит героя вне времени. Ср.:

Мое грядущее в тумане,
Было⟨е⟩ полно мук и зла...
Зачем не позже иль не ране
Меня природа создала?

Этим вопрос о развитии в корне снимается, а тем самым снимается и проблема движения. Лермонтовский текст вводит то, что К. Тарановский называет «динамическим мотивом пути», лишь затем, чтобы отвергнуть движение как форму бытия своего героя[1].

Звуковой повтор — полиндром:

один я на дорогу
одна — надо —

закрепляет антитезу: дорога — не мой мир, а мой антимир. Возникает сложное семантическое отношение аналогичного типа: как вначале было предложено, а затем опровергнуто родство «я» и «дороги», так здесь намечено сближение «я» и «пустыни». Оно закрепляется и фонологическим параллелизмом о-д-и-н-я у-т-ы-

---

[1] Разновидностью такого «антидвижения» будет «бесполезный путь», «бесцельная дорога», характерные для «Путешествия Онегина» и «Героя нашего времени». Здесь пространственное перемещение героя становится знаком его внутренней неподвижности (ср. рефрен «Тоска, тоска», сопровождающий Онегина, внутреннюю неизменность Печорина).

н-я[1], и этимологией слова «пустыня», наталкивающей на семантическую близость к понятию одиночества (ср.: «пустынник» в значении «монах»[2]). Но «пустыня» находится в состоянии контакта («внемлет богу»), она включена, как и дорога, в тот мир, из которого «я» выключено. Мир, открытый во все стороны: в длину (дорога), ширину (пустыня), высоту (небеса), противостоит «я», составляющему особый изолированный микрокосм. Мир пронизан связями: блестящая дорога сближает близкое и далекое, верх связан с низом: пустыня внемлет богу, земля залита «сиянием голубым», огромность пространств — не помеха для контакта («звезда с звездою говорит»). Мир расширенный — взаимосвязан, а сжатый — вырван из связей. При этом космический мир наделен признаком жизни — он «спит», «внемлет», «говорит». Что касается до «я», то отношение его к оппозиции «жизнь — смерть» весьма сложно[3].

Оппозиция «торжественно и чудно» — «больно и трудно» создает контраст между миром единым, полным, и в силу этой полноты не имеющим внешних целей, пребывающим, а не движущимся (ср. полное отсутствие глаголов движения и обилие указаний на состояние покоя: «ночь тиха», «в небесах торжественно» — без глагола! — «спит земля»), — и миром ущербным и ищущим цели вне себя. В связи с этим возникает странное для Лермонтова

---

[1] Параллелизм этих рядов ощущается как несомненное родство фонологической базы с постоянной активизацией дифференцирующего признака: «о — у» — активизируется лабиализованность, «д — т» — звонкость — глухость; «и — ы» — признак ряда. Ср.: С. Толстая. О фонологии рифмы. — В сб.: «Труды по знаковым системам». Тарту, 1965.

[2] Веди меня, пустыни житель, / Святой анахорет (Жуковский), «пустынножительствовать» — жить в одиночестве (древнерусск.).

[3] Ср. два возможных соотношения элементов земного пространства в поэзии Лермонтова:

I Оппозиция: город ←——→ путь и пустыня
(выступают как синонимы)

Так. например, в «Пророке» — уход, путь — это перемещение из города в пустыню:

Посыпал пеплом я главу,
Из городов бежал я нищий,
И вот в пустыне я живу...

II. Оппозиция: город и пустыня ←——→ путь
(синонимы в оппозиции
подвижность — неподвижность)

Пойдешь ли ты через пустыню
Иль город пышный и большой,
Не обижай ничью святыню,
Нигде приют себе не строй.
(«Когда, надежде недоступный...»)

с его постоянным отождествлением жизни с борьбой, порывом, движением представление о жизни как неподвижной полноте, характеризующейся внутренним покоем. «Я» стихотворения имеет интенцию от внешнего движения к внутреннему. «Выхожу» в начале стихотворения — «я ищу» в третьей строфе, где дано движение, цель которого — неподвижность:

Я ищу — свободы и покоя!
Я б хотел — забыться и заснуть!

«Я», ведущее жизнь, похожую на смерть, мечтает о смерти, похожей на жизнь. Это будет состояние, не имеющее ни прошедшего, ни будущего, лишенное памяти («забыться»), выключенное из цепи событий земной жизни («свобода и покой» — перефраз пушкинского «покой и воля»). И вместе с тем это будет смерть («навеки... заснуть»), не отнимающая полноты внутренней жизни («в груди дремали жизни силы»), внутреннего движения («дыша, вздымалась тихо грудь»). И именно эта полнота устремленной в себя внутренней жизни превратит «я» в подобие мира, а не в инородное ему тело, и наделит его главным свойством природы — способностью к контактам. Именно здесь появляется голос, поющий о любви (а «я» «внемлет» ему, как пустыня богу[1]), и символ бессмертия — дуб, соединяющий микрокосм — могилу — со вселенной. Стихотворение дает, таким образом, сначала несовместимость «я» и живого мира, затем уничтожение «я» и идеальное возрождение в новом виде — внутренней полноты и органичности, подобной миру и поэтому способной вступить с этим миром в связь.

Построив модель преодоления трагической разорванности, Лермонтов создал текст, резко отличающийся от той картины мира, которая возникает из большинства его стихотворений. Если воспринимать «Выхожу один я на дорогу...» как тот культурный фон, на который проецировался текст Тютчева, то отчетливо обнажаются некоторые особенности тютчевского стихотворения.

В первую очередь следует отметить подчеркнутую несведенность стихотворения к гармоническому целому: оно заканчивается вопросом, на который не может быть дано ответа. Построенное из разнородных семантических структур, оно утверждает невозможность сведения их воедино. Именно в свете этой традиции рельефно выступает то, что мир Тютчева — не романтическая разорванность, строящаяся на соединении контрастов, лежащих в одной плоскости[2], а близкое к поэтике XX века соединение того, что не

[1] Ср. песнь рыбки в «Мцыри».

[2] Типа: «И ненавидим мы, и любим мы случайно», где «ненавидеть» и «любить» — антонимы, легко нейтрализующиеся в единой семе более высокого уровня.

может быть соединено ни в одной рациональной системе. И поэт не предлагает никаких «снимающих» эту невозможность моделей. Приведем лишь два примера:

I

Вечер мглистый и ненастный...
Чу, не жаворонка ль глас?..
Ты ли, утра гость прекрасный,
В этот поздний, мертвый час?
Гибкий, резвый, звучно-ясный,
В этот мертвый, поздний час,
Как безумья смех ужасный,
Он всю душу мне потряс!.

II

Впросонках слышу я — и не могу
Вообразить такое сочетанье,
А слышу свист полозьев на снегу
И ласточки весенней щебетанье.

Первое стихотворение написано в 1836, второе — 1871 году, но ни в одном, ни в другом Тютчев не объясняет, как же можно осмыслить такое сочетание. Он просто сопоставляет несовместимое.

Почти полное совпадение первых строф стихотворений Тютчева и Лермонтова как будто задает общность семантических структур и сразу же удостоверяет, что один текст должен восприниматься в отношении ко второму.

I

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха, пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит.

II

Вот бреду я вдоль большой дороги
В тихом свете гаснущего дня.
Тяжело мне, замирают ноги...
Друг мой милый, видишь ли меня?

«Бреду» на фоне «выхожу», «большая дорога» — просто «дорога», да и «вдоль» вместо «на» выглядит гораздо более приземленно,

вещественно, реально. Это же сгущение «реальности» — с явным указанием на старческий возраст «я» вместо неотмеченности этого признака у Лермонтова — в замене «ночь тиха...» на «тяжело мне».

Поскольку общий облик окружающего «я» мира дан в сходных чертах:

... Сквозь туман кремнистый путь блестит...
... В тихом свете гаснущего дня...,

можно предположить, что именно материальный, земной облик тютчевского «я» — главное препятствие к свиданию. Но тогда, следуя лермонтовской схеме, трагизм первой строфы должен быть постепенно снят: между личностью возлюбленной, влившейся в космос, и поэтом контакт станет возможным, когда и он преодолеет мертвенное одиночество и, проникнувшись общей жизнью, обретет способность слышать ее голос.

Вторая строфа стихотворения Тютчева соответствует второй и третьей строфам лермонтовского текста, но дает решительно иной ход мысли: разрыв с земным «я» не приносит гармонии. В результате — трагическая последняя строфа вместо двух умиротворяющих в конце стихотворения Лермонтова [1].

Стихотворение Тютчева строится как отказ от надежд на гармонию. Поэтому троекратно повторенный заключительный вопрос усиливает сомнение. Вопросы построены так, что требуют нагнетания интонации, которая при совпадении общеязыковых значений становится основным смыслоразличающим элементом. Если во втором стихе замена «друг» на «ангел», кроме уже отмеченной смысловой разницы, несет с собою повышение эмоции («ангел» — этап на пути движения от «друг», с его вполне реальным семантическим содержанием, к междометию), то последний повтор дает не только эмфатическое удвоение (мы уже говорили, что повтор типа «далеко-далеко» воспринимается как увеличение степени качества), но и обдуманное нарушение логического синтаксиса, вплоть до сознательного затемнения рационального смысла последних двух стихов.

На фоне лермонтовского текста в стихотворении Тютчева видна еще одна особенность — тем более примечательная, что

---

[1] Необходимо иметь в виду, что подобная «умиротворенность» возникала в связи с отдельным бытованием лермонтовского текста: как часть всей лирики поэта, в отношении к ней, стихотворение раскрывало трагические аспекты в такой же мере, в какой трагичен голос рыбки в «Мцыри», поющий усыпительные песни о любви в момент краха надежд героя на *деятельную* жизнь. Трагедия бездействия обнажается в этом тексте лишь в его отношении к другим произведениям Лермонтова. В связи с этим и тютчевский текст будет раскрываться по-разному для читателя, проецирующего его на изолированное стихотворение Лермонтова или на то же стихотворение *как часть* лирики Лермонтова.

Лермонтов и Тютчев здесь как бы меняются местами, поскольку и стихотворение Лермонтова, и стихотворение Тютчева, взятые изолированно от их остального творчества, во многом не совпадают с «типовым» представлением о художественной позиции этих поэтов. Само понятие контакта в сопоставленных текстах глубоко различно. У Лермонтова это контакт с природой (скорее, «тютчевская» проблема), а у Тютчева — с человеком — вопрос типично лермонтовский. При этом у Лермонтова слияние с природой заменяет невозможный контакт с другим человеком — у Тютчева земная, человеческая близость[1] не может быть заменена ничем.

2. Иные аспекты раскрываются в анализируемом стихотворении при сопоставлении его с контекстом тютчевской лирики. Не претендуя на решение сложной задачи построения даже самой приблизительной модели лирики Тютчева, укажем на некоторые ее стороны, важные для понимания интересующего нас текста. При всем многообразии тютчевского представления о мире, оно включает несколько в достаточной мере стабильных конструкций. Так, очень существенные оппозиции:

пошлость	поэзия
толпа	я
день	ночь
шум	тишина (молчание)
человеческое общество	природа —

организованы по оси «верх-низ», так что путь от пошлости к поэзии, от толпы к «я» и т. д. моделируется как путь в в е р х.

В этом смысле характерно, что в ряде текстов движение снизу вверх — перемещение из дня в ночь[2]. Так, в разбираемом нами стихотворении по мере подъема авторской точки зрения вверх сгущается темнота. В стихотворении «Душа хотела б быть звездой...» на земле — день, который делает незримой царящую в вышине ночь. В стихотворении «Кончен пир, умолкли хоры...» — внизу не только «светлая зала», «тускло-рдяное освещение», но и шум, вверху — ночь и тишина.

В связи с этим там, где работает подобная пространственная схема, сюжет строится как д в и ж е н и е с н и з у в в е р х или как

[1] Ср. письмо Тютчева через три дня после похорон Е. А. Денисьевой: «Пустота, страшная пустота. И даже в смерти не предвижу облегчения. Ах, она мне на земле нужна, а не там где-то». Дочь Тютчева с осуждением писала, что он «повергнут в ту же мучительную скорбь, в то же отчаяние от утраты земных радостей, без малейшего проблеска стремления к чему бы то ни было небесному». (Цит. по: «Тютчевский сборник». Пг., «Былое», 1923, стр. 20 и 29.) См. также: Ф. И. Т ю т ч е в. Стихотворения, письма. М., Гослитиздат, 1957, стр. 445.

[2] Это не исключает наличия в других текстах иной направленности. Семантика темноты и света в поэзии Тютчева — очень большая и вполне самостоятельная тема.

стремление к этому. Невозможность подняться воспринимается как трагическая власть пошлости над поэтом.

О, как тогда с земного круга
Душой к бессмертному летим...
...Как бы эфирною струею
По жилам небо протекло.
Но, ах не нам его судили;
Мы в небе скоро устаем,—
И не дано ничтожной пыли
Дышать божественным огнем.
...Вновь упадаем...

(Пробуждение)

Так создается существенная для Тютчева схема:

А. Пейзаж. Поскольку он здесь выступает как «низ» и, следовательно, изоморфен (подобен) не природе, а толпе, в нем подчеркивается пестрота, назойливость, шум, яркость.
Б. Полет (птица).
В. «Я» (невозможность полета). «Я» стремится к Б, но пребывает в А.

Приведем два текста, из которых второй относится к «денисьевскому циклу» и хронологически непосредственно предшествует интересующему нас стихотворению, а первый написан в 1836 году. Хронологический диапазон свидетельствует об устойчивости данной пространственной модели в лирике Тютчева.

I

С поляны коршун поднялся,
Высоко к небу он взвился;
Все выше, дале вьется он,
И вот ушел за небосклон.

Природа-мать ему дала
Два мощных, два живых крыла —
А я здесь в поте и в пыли,
Я, царь земли, прирос к земли!..

II

О, этот Юг! о, эта Ницца!..
О, как их блеск меня тревожит!
Жизнь, как подстреленная птица,
Подняться хочет — и не может...

Нет ни полета, ни размаху;
Висят поломанные крылья,
И вся она, прижавшись к праху,
Дрожит от боли и бессилья...

Если не касаться всего, что в этих стихотворениях принадлежит их тексту — их индивидуального (в первую очередь создаваемого грамматико-фонологическим уровнем), а говорить лишь об интересующем нас аспекте, нельзя не отметить, что в организующем тексты лирическом движении «верх» и «даль» выступают как синонимы:

Все выше, дале вьется он...
Нет ни полета, ни размаху...

Движение снизу вверх — это перемещение из области сжатых границ в сферу их расширения.

Юг, Ницца, блеск — синонимы «праха», поляна — пота и пыли. С такого рода схемой связано устойчивое у Тютчева помещение более ценного выше в лирическом пространстве. Агрессия пошлости совершается в одном пространстве, победа над ней — в другом.

В «Чему молилась ты с любовью...» борьба «ее» и «толпы» трагически завершается победой последней, поскольку обе борющиеся силы расположены на уровне земли, «людского суесловия»:

Толпа вошла, толпа вломилась...

Победа возможна лишь в случае «полета»:

Ах, если бы живые[1] крылья
Души, п а р я щ е й н а д т о л п о й,
Ее спасали от насилья
Бессмертной пошлости людской!

Очень интересно в этом отношении стихотворение «Она сидела на полу». Вначале уровень героини в тексте дан ниже уровня «горизонта текста»:

Она с и д е л а н а п о л у.

Затем точка зрения героини выносится вверх, над ее физической точкой зрения: она смотрит на все происходящее и н а с е б я с а м о е — и з в н е и с в е р х у.

Как души смотрят с высоты
На ими брошенное тело...

---

[1] Постоянный у Тютчева эпитет «ж и в ы е к р ы л ь я» вводит в эту же систему: смерть (низ) — жизнь (верх).

После этого точка зрения автора (горизонт текста), который вначале воспринимался как стоящий перед сидящей на полу героиней, опускается вниз, подчеркивая безмерное возвышение «ее» над «я».

Стоял я молча в стороне
И пасть готов был на колени.

И наконец, возлюбленная перемещается в надземный мир теней (стихотворение написано при жизни Денисьевой), оставляя поэта в земном пространстве.

Не менее существенна для нашего текста другая пространственная модель, которая также характерна для лирики Тютчева. Здесь мы сталкиваемся не с перемещением внутри пространственной конструкции мира, а с ее расширением. Точка зрения текста, идеальное, желаемое положение лирического «я» — неподвижно, но мир вокруг него беспредельно расширяется.

Оппозиция «верх — низ» заменяется другой; «ограниченное — безграничное», причем в пространстве «ограниченный» мир помещен в середину. Это — земной мир, со всех сторон окруженный опрокинутой бездной.

Небесный свод, горящий славой звездной
Таинственно глядит из глубины, —
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены.

С этим связан и существенный для Тютчева пейзаж ночи на море с двойным отражением:

И опять звезда ныряет
В легкой зыби невских волн.

Таким образом, если ценность героя в модели первого типа определяется близостью его к «верху», то во втором случае речь идет о границах окружающего мира: иерархии героев соответствует иерархия расширяющихся пространств — от самого сжатого до безграничного. Характерно стихотворение «Лебедь», где сознательно сопоставлены обе охарактеризованные пространственные модели. Орел — персонаж «верха», противопоставлен Лебедю — герою безгранично распахнутого мира.

ЛЕБЕДЬ

Пускай орел за облаками
Встречает молнии полет
И неподвижными очами
В себя впивает солнца свет,

Но нет завиднее удела,
О лебедь чистый, твоего.
И чистой, как ты сам, одело
Тебя стихией божество.

Она, между двойною бездной,
Лелеет твой всезрящий сон —
И полной славой тверди звездной
Ты отовсюду окружен.

Показательно, что при таком сопоставлении «орел» оказался совмещенным с днем, а «лебедь» — с ночью.

В связи с представлением о том, что герои одного уровня совмещаются в однотипном пространстве, возникает ощущение контакта как слияния или растворения меньшего в бо́льшем:

Как душу всю свою она вдохнула,
Как всю себя перелила в меня.

Как мы видим, в интересующем нас тексте представлены обе пространственные модели:

я (низ)	————————	ты (верх)
я и ты (безграничное пространство)	————————	земной мир (тесное пространство)

Но обе модели, утверждаемые по очереди текстом, сняты его вопросительной концовкой, которая воспринимается как жажда «простого», не-теоретического, реального и бытового свидания в земном («пошлом» и «ограниченном» с точки зрения обеих этих моделей) пространстве.

Таким образом, текст говорит на языке систем тютчевской лирики, но реализует «антисистему», разрушающую этот язык. Он раскрывает двойную трагедию: краха «плохо устроенных» теорий перед лицом «простой жизни» и плохую устроенность этой «простой жизни», исключающей счастье.

Н. А. Некрасов

ПОСЛЕДНИЕ ЭЛЕГИИ

I

Душа мрачна, мечты мои унылы,
Грядущее рисуется темно,
Привычки, прежде милые, постылы,
И горек дым сигары. Решено!
Не ты горька, любимая подруга
Ночных трудов и одиноких дум —
Мой жребий горек. Жадного недуга
Я не избег. Еще мой светел ум,
Еще в надежде глупой и послушной
Не ищет он отрады малодушной,
Я вижу все... А рано смерть идет,
И жизни жаль мучительно. Я молод,
Теперь поменьше мелочных забот,
И реже в дверь мою стучится голод:
Теперь бы мог я сделать что-нибудь.
Но поздно!.. Я как путник безрассудный,
Пустившийся в далекий, долгий путь,
Не соразмерив сил с дорогой трудной:
Кругом все чуждо, негде отдохнуть,
Стоит он, бледный, средь большой дороги.
Никто его не призрел, не подвез:
Промчалась тройка, проскрипел обоз —
Все мимо, мимо!.. Подкосились ноги,
И он упал... Тогда к нему толпой
Сойдутся люди — смущены, унылы,
Почтят его ненужною слезой
И подвезут охотно — до могилы...

II

Я рано встал, не долги были сборы,
Я вышел в путь, чуть занялась заря;
Переходил я пропасти и горы,
Переплывал я реки и моря;
Боролся я, один и безоружен,
С толпой врагов; не унывал в беде
И не роптал. Но стал мне отдых нужен —
И не нашел приюта я нигде!
Не раз, упав лицом в сырую землю,
С отчаяньем, голодный, я твердил:
«По силам ли, о боже! труд подъемлю?»
И снова шел, собрав остаток сил.

Все ближе и знакомее дорога,
И пройдено все трудное в пути!
Главы церквей сияют впереди —
Не далеко до отчего порога!
Насмешливо сгибаясь и кряхтя
Под тяжестью сумы своей дырявой,
Голодный труд, попутчик мой лукавой,
Уж прочь идет: теперь нам ровный путь.
Вперед, вперед! Но изменили силы —
Очнулся я на рубеже могилы...

И некому и нечем помянуть!
Настанет утро — солнышко осветит
Бездушный труп: все будет решено!
И в целом мире сердце лишь одно —
И то едва ли — смерть мою заметит...

III

Пышна в разливе гордая река,
Плывут суда, колеблясь величаво,
Просмолены их черные бока,
Над ними флаг, на флаге надпись: слава!
Толпы народа берегом бегут,
К ним приковав досужее вниманье,
И, шляпами размахивая, шлют
Пловцы родному берегу прощанье, —
И в миг оно подхвачено толпой,
И дружно берег весь ему ответит.
Но тут же, опрокинутый волной,
Погибни челн — и кто его заметит?
А если и раздастся дикий стон
На берегу — внезапный, одинокий,
За криками не будет слышен он
И не дойдет на дно реки глубокой...
Подруга темной участи моей!
Оставь скорее берег, озаренный
Горячим блеском солнечных лучей
И пестрою толпою оживленный, —
Чем солнце ярче, люди веселей,
Тем сердцу сокрушенному больней!

Стихотворный цикл из трех элегий во многом характерен для поэтики Некрасова.

Непосредственное читательское восприятие стиля Некрасова неразрывно связано с ощущением простоты, разговорности, «проза-

ичности». Подобная читательская репутация, закрепившаяся за творчеством поэта в сознании многих поколений, не может быть случайной — она отражает сознательную авторскую установку, стремление поэта выработать стиль, который воспринимался бы как непосредственный, сохраняющий живые интонации разговорной речи.

Успех, с которым Некрасов решил задачу, породил иллюзорное представление о «непостроенности», художественной аморфности его текстов. Происходило характерное смешение: прозаическая, разговорная речь, ее бытовые интонации были для Некрасова *объектом изображения* — из этого часто делали наивный вывод, что Некрасов якобы непосредственно переносил в поэзию реальную речь в ее разговорных формах. На самом деле, стиль Некрасова отличался большой сложностью. Кажущаяся простота возникала как определенный художественный эффект и не имела ничего общего с элементарной аморфностью текста. «Последние элегии» удобны для наблюдений над организацией стилистического уровня текста. Именно этим аспектом мы и ограничим наше рассмотрение.

Еще в 1922 году Б. М. Эйхенбаум указал на наличие в поэтике Некрасова сознательного неприятия норм «высокой» поэзии предшествующего периода: «Часто Некрасов прямо демонстрирует свой метод отступления, контрастно противопоставляя системе старых поэтических штампов свои «грубые» слова или подчеркивая прозаичность своих сюжетов и образов»[1]. Еще раньше Ю. Н. Тынянов установил связь, существующую между ритмико-синтаксическими формами Жуковского, Пушкина и Лермонтова, с одной стороны, и Некрасова — с другой[2]. В дальнейшем вопрос этот привлекал К. Шимкевича, В. В. Гиппиуса, К. И. Чуковского[3].

Работы этих исследователей выявили структурную сложность стиля Некрасова. Поэзия Некрасова рассчитана на читателя, живо ощущавшего поэтические нормы «романтического», пушкинского и послепушкинского стилей, на фоне которых делаются эстетически активными стилистические пласты, до Некрасова не включавшиеся в поэзию.

При этом следует оговорить, что в научной литературе часто подчеркивается пародийный, разоблачительный характер включений романтических штампов (иногда в виде прямых цитат) в некрасовский текст. Однако не следует забывать, что пародия и

---

[1] Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Л., 1924, стр. 246.

[2] Ю. Тынянов. Стиховые формы Некрасова. Летопись дома литераторов, № 4. Пг., 1921 (ср.: «Архаисты и новаторы». Л., «Прибой», 1929).

[3] См.: К. Шимкевич. Пушкин и Некрасов. — В сб.: «Пушкин в мировой литературе». Л., ОГИЗ, 1926; В. В. Гиппиус. Некрасов в истории русской поэзии XIX века. — «Литературное наследство», т. 49—50 («Некрасов», I), Изд. АН СССР, 1949; Корней Чуковский. Мастерство Некрасова. М., Гослитиздат, 1952.

прямая дискредитация «поэтического» слова представляют лишь предельный случай отношения «поэзии» и «прозы» внутри некрасовского стиля; возможны и иные их соотношения. Постоянным и основным является другое: наличие внутри единой стилистической системы двух различных подструктур и эффект их соотнесенности. А для того чтобы этот эффект был стилистически значим, нужно, чтобы каждая из этих подсистем была активной, живой в сознании читателя, непосредственно переживалась как эстетически ценная. Читатель, утративший восприятие поэзии русской романтической школы начала XIX века как художественной ценности, не воспримет и новаторства Некрасова. Поэтому стиль Некрасова не только «пародирует», «разоблачает» или иным способом дискредитирует предшествующую поэтическую традицию, но и постоянно апеллирует к ней, напоминает о ее нормах, воссоздает новые художественные ценности в ее системе. Наличие двух несовместимых систем, каждая из которых внутри себя вполне органична, и их, вопреки всему, совмещение в различных стилистико-семантических отношениях составляют специфику стилевой структуры Некрасова.

«Последние элегии» представляют собой три формально самостоятельных стихотворения, по сути дела, посвященных одной теме: смерти поэта в момент, когда он уже преодолел тяготы голодной и одинокой юности и равнодушия толпы. Единство ритмико-синтаксического строя этих произведений и общность стилистического решения также (вместе с общим заглавием и единством цифровой нумерации) закрепляют представление о цикле как едином тексте. Рассмотрим сначала каждую элегию в отдельности.

Первая элегия распадается на две части в отношении к принципам семантической организации: до середины шестнадцатого стиха идет прямое описание душевного состояния автора, причем слова употребляются почти исключительно в их прямом (общеязыковом) смысле. Со слов: «Я как путник безрассудный...» — текст представляет собой развернутое сравнение, каждый из элементов которого имеет два значения: общеязыковое, свойственное данной лексеме, и второе — контекстно-поэтическое.

Подобное противопоставление привычно настраивает читателя на ожидание определенных стилистических средств: аллегорическая картина «жизнь — путь», принадлежащая к наиболее традиционным литературным образам, настраивает на ожидание «литературности», а описание переживаний поэта в этом отношении нейтрально — оно оставляет автору свободу выбора и может решаться как условно-поэтическими, так и «прозаическими» средствами. При этом на фоне заданного «поэтизма» второй части такая свобода уже воспринимается как некоторая у п р о щ е н н о с т ь художественной системы.

Однако ожидание не реализуется. Вторая часть, в свою очередь, делится на три по-разному организованных в лексико-семан-

тическом отношении отрезка. Первый содержит образы пути, выраженные такими лексическими средствами, которые утверждают в сознании читателя инерцию литературно-аллегорического его восприятия. Это — фразеологизм, широко встречающийся и в поэтической традиции XVIII—XIX веков, и в восходящей к библейской образности морально-аллегорической прозе. Второй отрезок включает в себя слова и фразеологизмы, окрашенные в отчетливо бытовые тона, связанные с представлениями о реальной русской, хорошо известной читателю дороге:

первый отрезок:	второй отрезок:
путник безрассудный	большая дорога
долгий путь	никто не подвез
трудная дорога	промчалась тройка
кругом все чуждо	проскрипел обоз

Установившаяся инерция стилистического ожидания нарушается бытовым характером картины и тем, что отдельные ее детали («промчалась тройка, проскрипел обоз») вообще лишены второго плана и не подлежат аллегорической дешифровке. Однако стоит читателю принять положение о том, что ожидание было ложным и текст не подлежит интерпретации в духе условно-литературной аллегории, как и это, второе, ожидание оказывается ложным, и текст возвращает его к первой стилистической инерции.

Составляющий третий отрезок последний стих:

И подвезут охотно — до могилы... —

вводит образ пути, кончающегося могилой, то есть возвращает всю картину к семантике аллегории. При этом синтезируются условно-поэтическая лексика в духе первого отрезка («могила») и дорожно-бытовая — второго («подвезут охотно»). Таким образом, двуплановость семантики второй части текста создается в конфликтном построении, утверждающем в сознании читателя и определенные структуры ожидания и невыполнение этого ожидания. Этот закон распространяется и на всю вторую часть в целом: вместо ожидаемой условной аллегории здесь доминирует бытовая картина.

Зато первая часть, которая задана как антитеза «поэтической» второй, против всякого ожидания строится с самого начала как подчеркнутое нагнетание поэтических штампов: «душа мрачна» (ср.: «Душа моя мрачна» Лермонтова), «мечты унылы» (ср.: «Унылые мечтанья» Пушкина); «грядущее темно» — цитата из «Думы» Лермонтова, а «привычка милая» — из объяснения Онегина с Татьяной[1].

[1] В свою очередь, «привычка милая» у Пушкина имеет отчетливо литературный и цитатный характер. А. А. Ахматова отметила, что это — перевод выражения из «Адольфа» Констана (см.: А. А. Ахматова. «Адольф»

Как видим, Некрасов начинает стихотворение целой цепью поэтических штампов, причем наиболее обнаженных, связанных со многими хорошо известными читателю текстами. Однако при ближайшем рассмотрении выясняется, что цепь литературных штампов составлена из функционально разнородных звеньев. «Душа мрачна», «мечты унылы» создают определенную, полностью традиционную стилистическую инерцию. «Грядущее рисуется темно» выступает на этом фоне несколько более индивидуализированно: «грядущее иль пусто, иль темно» — не подразумевает какой-либо зрительной реализации метафоры. Добавка «рисуется» функционально меняет всю ее основу: грядущее, которое еле вырисовывается в темноте, подразумевает зрительную конкретизацию штампа и тем самым выводит его из ряда полностью автоматизированных фразеологизмов. «Привычки, прежде милые, постыли» — другой вид такой же деавтоматизации штампа. «Привычке милой не дал ходу» — в этом случае «привычка милая» — галантная замена «науки страсти нежной», неразложимый на лексемы фразеологизм. У Некрасова «привычки» означают «привычки», а «милые» — «милые». И это делает словосочетание одновременно и поэтическим штампом, и разрушением штампа. Весь ряд завершается «сигарой», которая уже решительно не может быть введена в цепь поэтизмов и как предмет, вещь, и как деталь внепоэтического мира (и бедность, и богатство могли быть предметом поэтизации — комфорт решительно располагался вне сферы искусства). То, что на одном конце цепочки расположены романтические штампы, а на другом «сигара» — деталь реального быта с определенным социальным признаком, раскрывает относительность самого принципа организации семантики вокруг оси «поэтизм — прозаизм».

Однако с этого места нацеленность семантической структуры меняется в противоположном направлении: сигара — любимая

Бенжамена Констана в творчестве Пушкина. — «Временник пушкинской комиссии АН СССР», т. 1. М. — Л., 1936, стр. 109). Сам Пушкин указал на иной источник. В «Метели» он вложил в уста Бурмина слова: «Я поступил неосторожно, предаваясь милой привычке видеть и слышать вас ежедневно», — и заметил, что при этих словах Марья Гавриловна «вспомнила первое письмо St.-Preux», то есть «Новую Элоизу» Руссо. Л. Н. Штильман не нашел соответствующей цитаты в романе Руссо, но, обнаружив упоминание привычки и ее опасностей для влюбленных в XVIII письме романа Руссо, заключил: «Вероятнее всего, что у Пушкина мы имеем дело с реминисценцией из романа Констана и что цитированные строки из этого романа, в свою очередь, восходят к «Новой Элоизе». (Л. Н. Штильман. Проблемы литературных жанров и традиций в «Евгении Онегине» Пушкина. — В кн.: American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists, 1958). Думается, что дело все же проще: Пушкин просто ошибся. Но как раз характер ошибки наиболее интересен: он забыл, что это цитата из «Адольфа», но не забыл, что это цитата. Действительно, здесь не так важен источник, как то, что текст выполняет функцию чужого — книжного — слова.

подруга ночных трудов и одиноких дум — горький жребий — жадный недуг. «Любимая подруга» отсылает читателя к пушкинским стихам:

Подруга думы праздной,
Чернильница моя...

Стихи эти были для эпохи Пушкина резким нарушением традиции, вводя быт поэта в категорию поэтического быта. Однако для некрасовской эпохи они уже сами стали стилистическим нормативом, с позиций которого «сигара» выглядела как еще не канонизированная деталь поэтического быта. Цепь завершается высоким поэтизмом, причем сопоставление «горек дым сигары» и «горек жребий» обнажает именно антитезу «поэтическое — бытовое».

Далее следует пять центральных стихов, в которых поэтизмы и прозаизмы функционально уравнены. При этом в стихах:

Теперь поменьше мелочных забот,
И реже в дверь мою стучится голод —

общеязыковое содержание в определенном отношении совпадает (если их пересказать формулой: «Теперь нужда не препятствует серьезным занятиям», то в отношении к ней оба стиха выступят как синонимы, разными способами реализующие одну и ту же мысль). «Поэтический» и «прозаический» типы стиля выступают как два взаимосоотнесенных метода воссоздания некоторой реальности. При этом нельзя сказать, что «поэтический» выступает как объект пародии или разоблачения. Одна и та же реальность оказывается способной предстать и в облике житейской прозы, и как реальное содержание поэтических формул. Здесь пролегает коренное различие между поэтикой Некрасова и романтической традицией. Система поэтических выражений с точки зрения последней создавала особый мир, отделенный от каждодневной реальности и не переводимый на ее язык (всякий случай такого «перевода» порождал комический эффект). Для Некрасова поэтические и антипоэтические формулы — два облика одной реальности.

Отношение текста к реальности становится художественно отмеченным фактом. Но для этого такое отношение не должно быть автоматически заданным. Только в том случае, если данная художественная система допускает несколько типов семантических соотношений определенным образом построенного текста и отнесенной к нему внетекстовой реальности, это соотношение может быть художественно значимо. Привлекающий наше внимание текст интересен именно потому, что каждый из входящих в цикл отрывков реализует особую семантическую модель, а их взаимное соотнесение обнажает принципы семантической структуры. Поэтика Некрасова подразумевает множественность типов семантической структуры.

Все три анализируемых текста отнесены к одной и той же жизненной ситуации: в период создания цикла Некрасов был болен и считал свою болезнь смертельной. Для читателей, знавших Некрасова лично, текст, бесспорно, соотносился с фактами биографии автора. Для читателей, незнакомых с реальной биографией Некрасова, между личностью автора и поэтическим текстом создавался некоторый образ поэта-бедняка, сломленного трудами и лишениями и обреченного на преждевременную кончину. Образ этот лежал вне текстов, возникая частично на их основе, частично как обобщение многих биографий поэтов и литераторов-разночинцев и, может быть, собственной биографии читателя. Он мог выступать как опровержение традиционного романтического идеала гонимого поэта, но мог восприниматься и как его с о д е р ж а н и е. Этот внетекстовой конструкт личности поэта выступал как ключ к отдельным текстам[1].

Вторая элегия тесно связана с первой и образом «жизнь — путь», и единством отнесенной к ним внетекстовой ситуации. Однако принцип семантической организации текста здесь иной: если стихотворение в целом рассчитано на отнесение к определенной конкретной ситуации, то этого нельзя сказать про сегменты его текста. Литературные штампы подобраны здесь таким образом, чтобы непосредственные з р и т е л ь н ы е их переживания читателем исключались. Они должны остаться подчеркнуто книжными оборотами, которые перекодируются, благодаря некоторой известной читателю культурной традиции, на определенную жизненную ситуацию, но не перекодируются на зримые образы, представляемые в языке данными лексемами. Всякая попытка представить автора с с и г а р о й в р у к а х, каким он изображен в предыдущем тексте, п е р е х о д я щ и м «п р о п а с т и и г о р ы» или п е р е п л ы в а ю щ и м «р е к и и м о р я» может создать лишь комический эффект. К. И. Чуковский, в связи с этой особенностью некрасовского стиля, писал: «Чтобы сказать, что в *груди* какого-нибудь человека находится *трон*, нужно отвлечься от реального значения этих слов»[2]. В этом смысле существенно сопоставление второй и третьей элегий. Может показаться, что в стилистико-семантическом отношении они построены сходным образом: обе реализуют одну и ту же традиционную метафору «жизнь — путь», обе широко используют утвержденные литературным обиходом фразеологизмы, и обе отнесены к одной и той же жизненно-биографической ситуации. Однако расположение их рядом не случайно. Оба текста совсем не тавтологически повторяют друг друга: в то время как вторая элегия построена так, что слова в ней соотно-

---

[1] См.: Г р. Г у к о в с к и й. Пушкин и русские романтики. М., Гослитиздат, 1956.

[2] К о р н е й Ч у к о в с к и й. Мастерство Некрасова. М., Гослитиздат, 1952.

сятся с определенной синтагматической структурой стиля и с вне текста лежащей биографией поэта, третья элегия дает каждому слову еще одну соотнесенность — зрительный образ обозначаемого им предмета.

Традиционные, сознательно банальные знаки метафоризма (типа: «На флаге надпись: слава!») поддерживают в читателе ощущение условности всей картины. Но нагнетание зримых деталей, полностью отсутствующих во второй элегии, меняет самую природу метафоризма, обнажая один из важнейших элементов некрасовского стиля — создание особым образом организованного зримого ряда, который составляет второй ряд структуры, пролегая между уровнями текста и реальности. В этом смысле ни один из поэтов XIX века (пожалуй, исключая Фета) не подходил так близко к поэтике кино и образного монтажа, как Некрасов. В таких стихотворениях, как «Утро», монтаж зрительных образов, представленных в разнообразии ракурсов и планов, обнажен — стихотворение построено по законам сценария кинематографа. Но создание подобного стиля могло быть осуществлено лишь в произведениях типа «Последних элегий» с их сложной соотнесенностью разных типов текстовых построений и внетекстовых структур различной глубины.

Чисто кинематографическим является принцип чередования планов. Так, в «Утре» перед нами развертывается ряд картин, которые образуют некоторый монтажный ряд, причем сменяется не только содержание, но и величина плана: «Даль, сокрытая синим туманом» — общий, «Мокрые, сонные галки, что сидят на вершине стога» — крупный план; «Из крепости грянули пушки! Наводненье столице грозит» — общий, «Дворник вора колотит — попался!» — средний, «Кто-то умер: на красной подушке Первой степени Анна лежит» — крупный план и т. д. То, что между текстом и реальностью в поэзии Некрасова возникает еще один ряд, напоминающий монтаж кинематографических образов, доказывается характерным примером: в лирике Некрасова, как и в кинематографе, величина плана воспринимается как коррелят метафоры (или метонимии) в словесном ряду. Детали, поданные крупным планом, воспринимаются как особо значимые, символические или суггестивные, отнесенные не только к их непосредственному денотату (реальному предмету, обозначаемому этими словами). «Галки» или «орден на красной подушке» в словесном ряду не только не являются метафорами, но и, по принципу семантической организации, ничем не выделяются на общем фоне. Однако то, что вызываемые ими зрительные образы укрупнены (и, в силу контрастных чередований в ряду, это укрупнение заметно и значимо), придает им особую значимость, а то, что в зрительном ряду отдельные «кадры» обладают различной суггестивностью, создает дополнительные возможности для передачи значений.

«Последние элегии» с точки зрения структуры стиля — произведение экспериментальное. Создание «поэтического просторечия» не в результате простого отбрасывания отвергаемой традиции (в этом случае просторечие не могло бы стать эстетическим фактом), а путем включения ее как одного из элементов стиля и создания контрастных эффектов на основе соотношения прежде несовместимых структур — таков был путь Некрасова.

Такой путь был одновременно и путем всей последующей русской поэзии. Не уклонение от штампованных, традиционных, опошленных стилистических форм, а смелое их использование как контрастного фона, причем не только с целью насмешки или пародии. Для романтизма пошлое и поэтическое исключали друг друга. Некрасовский стиль раскрывал пошлость поэтических штампов, но не отбрасывал их после этого, обнаруживая п о э т и ч е с к о е в п о ш л о м. Именно эта сторона стиля Некрасова будет в дальнейшем существенна для Блока.

«Последние элегии» вызвали известную пародию Добролюбова («Презрев людей и мир и помолившись богу...»). Однако Добролюбов, хотя, пародируя, и обнажал самые основы стиля Некрасова (в частности, обилие поэтических штампов), конечно, имел в виду сюжет стихотворения. Его не удовлетворяла поэтизация усталости, мысль о безнадежности и бесцельности жизненной борьбы. Тем более интересно обнаружить воздействие структуры некрасовского стиля на поэтическую систему лирики Добролюбова.

Сошлемся лишь на один пример. Стихотворение «Пускай умру — печали мало...» воспринимается как непосредственное выражение горьких размышлений Добролюбова накануне смерти. Простота, непосредственность, «нелитературность» стихотворения в первую очередь бросаются в глаза читателю. Однако при ближайшем рассмотрении в стихотворении легко выделить два контрастных стилистических пласта: 1) фразеологизмы и штампы отчетливо литературного происхождения («ум больной», «холодный труп», «горячие слезы», «бескорыстные друзья», «могильная земля», «гробовая доска», «отрадно улыбнулся», «жадно желать»); характерно, что признак штампованности приписывается не только определенным лексемам и фразеологизмам, но и некоторым грамматико-синтаксическим структурам, так, например, сочетание «существительное — эпитет» в тексте Добролюбова может быть только штампом.

2) Обороты, воспринимавшиеся в эпоху Добролюбова как «антипоэтизмы» («печали мало», «разыграть шутку», «глупое усердье»). Сюда же следует отнести конкретно-вещественную лексику, нарочито очищенную от «знаковости» (принести цветы на гроб глупо, потому что это з н а к, а люди нуждаются — живые — в вещах, а мертвые — ни в чем). Ср. также «предмет любви» —

фразеологизм, из области поэтизмов уже в пушкинскую эпоху перешедший в разряд «галантного стиля» мещанского круга (ср. в «Метели»: «Предмет, избранный ею, был бедный армейский прапорщик» — стилистическое совмещение точек зрения автора и героини: «прапорщик — предмет»). В добролюбовский текст «предмет любви» входит уже не как поэтизм, а как ироническая отсылка к разговорному языку определенного — не высокого — круга.

Различные соотношения этих стилистических пластов образуют ткань стихотворения. Так, например, строфа:

Боюсь, чтоб над холодным трупом
Не пролилось горячих слез,
Чтоб кто-нибудь в усердье глупом
На гроб цветов мне не принес —

содержит не только развитие некоторой мысли («боюсь, чтобы над моей могилой не было слез, чтобы кто-нибудь не принес цветов»), но и является соединением двух способов выражения мысли. С точки зрения общеязыкового содержания здесь соединены в одну цепочку две различные мысли (боязнь слез + боязнь цветов), способ их выражения не активизируется. Однако стоит сформулировать мысль более обще («боязнь ненужных мертвому знаков внимания»), как строфа разобьется на две параллельно-синонимические половины. Активизируется способ выражения мысли. В первых двух стихах обнажится не только нагнетание поэтической лексики, но и риторическая антитеза: «холодное тело — горячие слезы». Во второй части строфы нарочитая разговорность и аморфность выступают на этом фоне как структурно активный факт. Попутно следует отметить, что «в усердье глупом» — видимо, перефразировка «в надежде глупой» из «Последних элегий». Это интересно: то, что в тексте выполняет функцию «антилитературы», оказывается цитатой, но из другого типа источников. Влияние некрасовского принципа здесь очевидно.

Таким образом, анализ даже на одном лексико-семантическом уровне дает определенную характеристику стиля и позволяет наметить вехи традиционной преемственности.

А. К. Толстой

* * *

Сидит под балдахином
Китаец Цу-Кин-Цын
И молвит мандаринам:
«Я главный мандарин!

Велел владыко края
Мне ваш спросить совет:
Зачем у нас в Китае
Досель порядка нет?»

Китайцы все присели,
Задами потрясли,
Гласят: «Затем доселе
Порядка нет в земли,

Что мы ведь очень млады,
Нам тысяч пять лишь лет;
Затем у нас нет складу,
Затем порядку нет!

Клянемся разным чаем,
И желтым и простым,
Мы много обещаем
И много совершим!»

«Мне ваши речи милы, —
Ответил Цу-Кин-Цын, —
Я убеждаюсь силой
Столь явственных причин.

Подумаешь: пять тысяч,
Пять тысяч только лет».
И приказал он высечь
Немедля весь совет.

Сатира А. К. Толстого, написанная в конце шестидесятых годов прошлого века (1869), может быть прокомментирована несколькими способами. Прежде всего здесь следует указать на те возможности смыслового истолкования, которые таятся во внетекстовых сопоставлениях. Так, например, возможны соотнесения анализируемого текста с внетекстовой политической реальностью эпохи А. К. Толстого, а также соотнесения его с другими текстами;

1. Нехудожественными — здесь возможны различные аспекты исследования:

а. Сопоставления с историко-философскими идеями, распространенными, начиная с Белинского и Герцена, в русской публицистике, философии и исторической науке 1840—1860-х годов. Имеются в виду представления, согласно которым крепостное право и самодержавная бюрократия представляют в русской государственной жизни «восточное» начало, начало неподвижности, противоположное идее прогресса. Можно было бы привлечь цитаты из Белинского и других публицистов о Китае, как стране, в которой стояние на месте заменило и историю, и общественную жизнь, стране, противоположной историческому динамизму Европы.

б. Сопоставления с исторической концепцией самого А. К. Толстого, сближавшего Киевскую Русь с рыцарской романской Европой, а в последующей русской истории усматривавшего черты «азиатчины» и «китаизма», нанесенные владычеством монголов.

в. Сближение А. К. Толстого со славянофильской мыслью в разных ее проявлениях и отталкивания от нее.

г. Многие аспекты историко-философской концепции А. К. Толстого удивительно близки к мыслям А. В. Сухово-Кобылина. Сопоставление текстов дало бы здесь ощутимые результаты.

д. Установление исторических корней концепций А. К. Толстого (здесь в первую очередь напрашивается тема «Н. М. Карамзин и А. К. Толстой») и их последующей судьбы (А. К. Толстой и Вл. Соловьев, сатирическая традиция поэзии XX века и др.).

2. Художественными:

а. Сопоставление текста с другими сатирическими произведениями А. К. Толстого.

б. Сопоставление с несатирическими произведениями А. К. Толстого, написанными приблизительно в то же время («Змей Тугарин», «Песня о Гаральде и Ярославне», «Три побоища» и др.).

в. Сопоставление текста с сатирической и исторической поэзией 1860-х годов.

Все эти методы анализа можно назвать контекстными: произведение включается в различные контексты, сопоставления, противопоставления; построения инвариантных схем позволяют раскрыть специфику структуры данного текста.

Однако мы ставим перед собой значительно более узкую задачу, ограничиваясь анализом внутритекстовых связей. Мы будем рассматривать только те структурные отношения, которые могут быть выявлены анализом д а н н о г о текста. Однако и эта задача еще очень широка. Сужая ее, мы ограничимся суперлексическими уровнями: теми поэтическими сверхзначениями, которые

возникают в данном тексте на тех уровнях, для которых слово будет выступать в качестве элементарной единицы.

Сформулированная таким образом задача может быть иначе определена как анализ лексико-стилистического механизма сатиры. При этом следует подчеркнуть, что сатира создается здесь внутренней структурой данного текста и не определена, например, жанром, как это бывает в басне [1].

Семантическая структура анализируемого текста построена на несоответствиях. Именно смысловые несоответствия становятся главным носителем значений, основным принципом художественно-смысловой конструкции. В интересующем нас стихотворении мы сталкиваемся с несколькими стилистическими и смысловыми конструкциями, совмещение которых в пределах одного произведения оказывается читателю неожиданным.

Первый пласт значений может быть условно назван «китайским». Он сознательно ориентирован на «Китай» не как на некоторую географическую и историческую реальность, а имеет в виду комплекс определенных, подчеркнуто тривиальных представлений, являющихся сигналами средних литературных представлений о Китае, распространенных в эпоху А. К. Толстого. Однако, несмотря на всю условность характеристик, адрес читателю дан вполне определенный. Приведем список слов, которые могут быть связаны в тексте только с темой Китая:

балдахин
китаец (китайцы)
Китай
мандарин (мандарины)
чай

Если прибавить два описания «обычаев»: «все присели» и «задами потрясли» и имя собственное Цу-Кин-Цын, то список «китаизмов» окажется исчерпанным. На 95 слов стихотворения их приходится 8. Причем, как это очевидно из списка, все они принадлежат одновременно и к наиболее тривиальным, и к наиболее отмеченным признакам того условно-литературного мира, который А. К. Толстой стремится вызвать в сознании читателей. Интерес-

---

[1] Отсутствие сатирического момента в басне («Сокол и голубка» Жуковского) воспринимается как некоторая неполнота, нарушение ожидания, которое само может быть источником значений. Сообщение же о наличии в басне сатирического элемента вряд ли кого-либо поразит — оно содержится в самом определении жанра. Между тем анализируемое нами произведение А. К. Толстого, взятое с чисто жанровой точки зрения (неозаглавленное стихотворение песенного типа, катрены трехстопного ямба), абсолютно в этом отношении нейтрально: оно с равной степенью вероятности может быть или не быть сатирой.

ные наблюдения можно сделать и над распределением этих слов в тексте.

№ строфы	количество лексических «китаизмов»
1	5
2	1
3	1
4	—
5	1
6	1
7	—

Приведенные данные с очевидностью убеждают, что «китайская» лексика призвана лишь дать тексту некоторый семантический ключ. В дальнейшем она сходит на нет. Все «китаизмы» представлены именами. Специфические «экзотизмы» поступков образуются на уровне фразеологии. Это сочетание «все присели, задами потрясли», рассчитанное на внесение в текст элемента кукольности [1]. Комическая условность клятвы «разным чаем» обнажается введением в формулу присяги указания на сортность, принятую в русской торговле тех лет.

Другой основной семантический пласт текста — ведущий к образам, идейным и культурным представлениям древней Руси. «Древнеруссизмы» даны демонстративно, и их стилистическая активность рассчитана на чувство несовместимости этих пластов. «Древнеруссизмы» также распределены неравномерно. Особенно сгущены они во второй, третьей и четвертой строфах. При этом они также даны в наиболее прозрачных и тривиальных проявлениях. Это особенно заметно на фоне общей структуры «древнеруссизмов» в поэзии А. К. Толстого. В его исторических балладах встречаются такие задающие стилю окраску именно своей редкостью слова, как «дони», «дуб» (в значении «ладья»), «гуменцы» («Боривой»); «кут», «дром», «коты из аксамита», «бёрца», «обор», «крыжатый меч» («Сватовство») и др. При этом эффект их построен на том, что, будучи явно читателю неизвестными, они употреблены как общепонятные, без каких-либо пояснений или толкующих контекстов. Это вводит читателя в незнакомый ему мир и одновременно представляет этот мир как для себя обыденный. Но и в современной политической сатире (например, «Порой веселой мая...») А. К. Толстой, используя архаизмы, нарочито выбирает наименее тривиальные.

В «Сидит под балдахином...» архаизмы сводятся к самым общеупотребительным в стилизованной поэзии славянизмам. Их всего три: «молвить», «гласить», «младой». К ним примыкает грамматический славянизм «в земли», архаизм «владыко» и просто-

[1] О семантике «кукольности» в сатире второй половины XIX века см.: В. В. Гиппиус. Люди и куклы в сатире Салтыкова. — В сб.: «От Пушкина до Блока», М. — Л., «Наука», 1966.

речия, функционально выполняющие роль «русизмов»: «досель», «склад», «подумаешь». Основная «древнерусская» окраска придается выражением «досель порядка нет», которое представляет собой цитацию весьма известного отрывка из «Повести временных лет». В 1868 году А. К. Толстой превратил его в рефрен «Истории государства Российского от Гостомысла до Тимашева». Эпиграфом к тому же стихотворению он поставил: «Вся земля наша велика и обильна, а наряда в ней нет» (Нестор, летопись, стр. 8).

Из сказанного можно сделать вывод, что ни «китаизмы», ни «руссизмы» сами по себе не выходят за пределы нарочитой тривиальности и, взятые в отдельности, не могут обладать значительной художественной активностью. Значимо их сочетание. Невозможность соединения этих семантических пластов в какомлибо предшествующем тексту структурном ожидании делает такое сочетание особенно насыщенным в смысловом отношении. Центром этого соединения несоединимого является собственное имя Цу-Кин-Цын, в котором скрещение пластов приобретает каламбурный характер.

Однако какую же идейно-художественную функцию выполняет это смешение стилистико-семантических пластов?

Для того чтобы текст воспринимался нами как «правильный» (например, был «правильным текстом на русском языке»), он должен удовлетворять некоторым нормам языкового употребления. Однако правильная в языковом отношении фраза типа «солнце восходит с запада» осознается как «неправильная» по содержанию, поскольку противоречит каждодневному опыту. Одной из форм осмысленности, позволяющей воспринимать текст как «правильный», является его логичность, соединение понятий в соответствии с нормами логики, житейского опыта, здравого смысла. Однако возможно такое построение текста, при котором поэт соединяет не наиболее, а наименее вероятные последовательности слов или групп слов. Вот примеры из того же А. К. Толстого:

а. Текст строится по законам бессмыслицы. Несмотря на соблюдение норм грамматико-синтаксического построения, семантически текст выглядит как неотмеченный: каждое слово представляет самостоятельный сегмент, на основании которого почти невозможно предсказать следующий. Наибольшей предсказуемостью здесь обладают рифмы. Не случайно текст приближается в шуточной имитации буриме — любительских стихотворений на заданные рифмы, в которых смысловые связи уступают место рифмованным созвучиям:

Угораздило кофейник
С вилкой в роще погулять,
Набрели на муравейник;
Вилка ну его пырять!

Угораздило кофейник...

6. Текст делится на сегменты, равные синтагмам. Каждая из них внутри себя отмечена в логико-семантическом отношении, однако, соединение этих сегментов между собой демонстративно игнорирует правила логики:

Вонзил кинжал убийца нечестивый
В грудь Делярю.
Тот, шляпу сняв, сказал ему учтиво:
«Благодарю».
Тут в левый бок ему кинжал ужасный
Злодей вогнал.
А Делярю сказал: «Какой прекрасный
У вас кинжал!»

Вонзил кинжал убийца нечестивый...

Нарушение какой-либо связи представляет один из испытанных приемов ее моделирования. Напомним, что огромный шаг в теоретическом изучении языка сыграл анализ явлений афазии, а также давно отмеченный факт большой роли «перевертышей» и поэзии нонсенса в формировании логико-познавательных навыков у детей[1].

Именно возможность нарушения тех или иных связей в привычной картине мира, создаваемой здравым смыслом и каждодневным опытом, делает эти связи носителями информации. Алогизмы в детской поэзии, фантастика в сказочных сюжетах, вопреки опасениям, высказывавшимся еще в 1920-е годы рапповской критикой и вульгаризаторской педагогикой, совсем не дезориентируют ребенка (и вообще читателя), который не приравнивает текст к жизни. «Как бывает», он знает без сказки и не в ней ищет прямых описаний реальности. Высокая информативность, споссбность многое сообщить заключается в сказочном или алогическом текстах именно потому, что они неожиданны: каждый элемент в последовательной цепочке, составляющей текст, не до конца предсказывает последующий. Однако сама эта неожиданность покоится на основе уже сложившейся картины мира с «правильными» семантическими связями. Когда герой пьесы Островского «Бедность не порок» затягивает шуточную песню «Летал медведь по поднебесью...», слушатели не воспринимают текст как информацию о местопребывании зверя (опасения тех, кто боится, что фантастика дезориентирует читателя, даже детского, совершенно напрасны). Текст воспринимается как смешной, а основа смеха — именно в расхождении привычной «правильной» картины мира и его описания в песне. Таким образом, алогический или фанта-

[1] См.: К. И. Чуковский. От двух до пяти. Собр. соч., т. 4. М., «Художественная литература». О структуре текста в поэзии нонсенса см.: Т. В. Цивьян и Д. М. Сегал. К структуре английской поэзии нонсенса. — Труды по знаковым системам, т. 2. Тарту, 1965.

стический текст не расшатывает, не уничтожает некоторую исходную картину связей, а наслаивается на нее и своеобразно укрепляет, поскольку семантический эффект образуется именно различием, то есть отношением этих двух моделей мира. Но возможность нарушения делает и необращенную, «правильную» связь не автоматически данной, а одной из двух возможных и, следовательно, носителем информации. Когда в народной песне появляется текст: «Зашиб комарище плечище», то соединение лексемы, обозначающей мелкое насекомое, с суффиксом, несущим семантику огромности, обнажает признак малого размера в обычном употреблении. Вне этой антитезы признак малых размеров комара дан автоматически и не ощущается.

В интересующем нас стихотворении нарушенным звеном является логичность связей. То, что привычные соотношения предметов и понятий — одновременно и логичные соотношения, обнажается для нас только тогда, когда поэт вводит нас в мир, в котором обязательные и автоматически действующие в сфере логики связи оказываются отмененными. В мире, создаваемом А. К. Толстым, между причиной и следствием пролегает абсурд. Действия персонажей лишены смысла: бессмысленны их обычаи:

Китайцы все присели,
Задами потрясли...

Лишены реального значения их клятвы и обязательства, на которые «владыко края», видимо, собирается опираться, и т. д.

Алогизм этого мира подчеркивается тем, что нелепое с точки зрения логики утверждение подается и воспринимается как доказательство: оно облечено в квазилогическую форму. Причина того, что «доселе порядка нет в земли», формулируется так:

...мы ведь очень млады,
Нам тысяч пять лишь лет...

Соединение понятий молодости и пяти тысяч лет читателем воспринимается как нелепое. Но для Цу-Кин-Цына это не только истина, но и логическое доказательство:

Я убеждаюсь силой
Столь явственных причин.

Таким образом, читателю предлагают предположить, что существует особая «цу-кин-цыновская» логика, нелепость которой видна именно на фоне обычных представлений о связи причин и следствий. Характер этой «логики» раскрывается в последней строфе:

Подумаешь: пять тысяч,
Пять тысяч только лет!»
И приказал он высечь
Немедля весь совет,

Стихи «Я убеждаюсь силой...» и «И приказал он высечь...» даны как параллельные. Только в них дан ритмический рисунок ◡ _ ◡ _́ ◡ _́ ◡, резко ощущаемый на фоне ритмических фигур других стихов. Сочетание смыслов и интонаций этих двух стихов создает ту структуру абсурдных соединений, на которых строится текст.

В общей картине абсурдных соединений и смещений особое место занимают несоответствия между грамматическим выражением и содержанием. В стихе «И приказал он высечь...» начальное «и», соединяющее два отрывка с доминирующими значениями «выслушал — повелел», должно иметь не только присоединительный, но и причинно-следственный характер. Оно здесь имитирует ту сочинительную связь в летописных текстах, которая при переводе на современный язык передается подчинительными конструкциями причины, следствия или цели. Можно с уверенностью сказать, что в созданной схеме: «Правитель обращается к совету высших чиновников за помощью — совет дает рекомендации — правитель соглашается — правитель приказывает.........» — продолжение «высечь совет» будет наименее предсказуемо на основании предшествующей текстовой последовательности. Оно сразу же заставляет нас предположить, что здесь речь идет о каком-то совсем другом мире — мире, в котором наши представления о том, что правительственные распоряжения должны отличаться мудростью и значимостью, а государственный совет — сознанием собственного достоинства, — так же не действуют, как не действуют в нем правила логики и нормы здравого смысла.

В этом мире есть еще одна особенность — время в нем стоит (следовательно, нет исторического опыта). Это выражается и в том, что большие для обычного сознания числительные («пять тысяч лет») употребляются как малые («подумаешь!»). Но интересно и другое: в стихотворении употреблены три грамматических времени: настоящее (сидит, клянемся), прошедшее (присели, ответил и др.) и будущее (совершим). Однако все они в плане содержания обозначают о д н о в р е м е н н о е с о с т о я н и е. Фактически действие происходит вне времени.

Следует отметить, что если на лексико-семантическом уровне текст делился на два несоединимых пласта, то в отношении к логике и здравому смыслу они выступают едино. Контраст оказывается мнимым, он снят на более высоком уровне.

Так лексико-семантический и стилистический типы построения текста создают сатиру — художественную модель бюрократической бессмыслицы и того «китаизма», черты которого А. К. Толстой видел в русском самодержавии.

А. А. Блок

АННЕ АХМАТОВОЙ

«Красота страшна» — Вам скажут, —
Вы накинете лениво
Шаль испанскую на плечи,
Красный розан — в волосах.

«Красота проста» — Вам скажут, —
Пестрой шалью неумело
Вы укроете ребенка,
Красный розан — на полу.

Но, рассеянно внимая
Всем словам, кругом звучащим,
Вы задумаетесь грустно
И твердите про себя:

«Не страшна и не проста я;
Я не так страшна, чтоб просто
Убивать; не так проста я,
Чтоб не знать, как жизнь страшна».
16 декабря 1913 г.

В анализе этого стихотворения мы сознательно отвлекаемся от внетекстовых связей — освещения истории знакомства Блока и Ахматовой, биографического комментария к тексту, сопоставления его со стихотворением А. Ахматовой «Я пришла к поэту в гости...», на которое Блок отвечал анализируемым произведением. Все эти аспекты, вплоть до самого общего: отношения Блока к зарождающемуся акмеизму и молодым поэтам, примыкавшим к этому течению, — совершенно необходимы для полного понимания текста. Однако, чтобы включиться в сложную систему внешних связей, произведение должно быть текстом, то есть иметь свою специфическую внутреннюю организацию, которая может и должна быть предметом вполне самостоятельного анализа. Этот анализ и составляет нашу задачу.

Сюжетная основа лирического стихотворения строится как перевод всего разнообразия жизненных ситуаций на специфический художественный язык, в котором все богатство возможных именных элементов сведено к трем основным возможностям:

1. Тот, кто говорит — «я»
2. Тот, к которому обращаются — «ты»
3. Тот, кто не является ни первым, ни вторым — «он».

Поскольку каждый из этих элементов может употребляться в единственном и множественном числе, то перед нами система

личных местоимений. Можно сказать, что лирические сюжеты — это жизненные ситуации, переведенные на язык системы местоимений естественного языка [1].

Традиционная лирическая схема «я — ты» в тексте Блока в значительной мере деформирована. Авторское «я» как некоторый явный центр организации текста вообще не дано. Однако в скрытом виде оно присутствует, обнаруживаясь прежде всего в том, что второй семантический центр дан в форме местоимения второго лица — того, к кому обращаются. А это подразумевает наличие обращающегося — некоторого другого центра в конструкции текста, который занимает позицию «я». При этом местоимение второго лица дано не в форме «ты», традиционно утвержденной для лирики и поэтому нейтральной [2], а в специфической «вежливой» форме «Вы». Это сразу же устанавливает тип отношений между структурными центрами текста. Если формула «я — ты» переносит сюжет в абстрактно-лирическое пространство, в котором действующие персонажи — сублимированные фигуры, то обращение на «Вы» совмещает лирический мир с бытовым (уже: реально существующим в эпоху Блока и в его кругу), придает всему тексту характер неожиданной связанности с бытовыми и биографическими системами. Но то, что они поставлены на структурное место лирики, придает им и более обобщенный смысл: они не копируют бытовые отношения, а моделируют их.

---

[1] Показательно, что система сюжетов в лирике варьируется в зависимости от строя языка. Наличие двойственного числа и соответствующих форм местоимений в древнерусском языке определило возможность сюжетного хода в «Слове о полку Игореве»: «Ту ся брата разлучиста» — тем более показательного, что князей было не два, а четыре. Но реальная жизненная ситуация деформируется, переходя в систему типовых сюжетов (следует помнить, что между двойственным и множественным числом разница на уровне местоимений не только количественная: местоимения множественного числа представляют собой нерасчленённый объект, противостоящий единственному числу, местоимения двойственного же числа состоят из двух равноправных объектов).

В языках, в которых отсутствует грамматическое выражение рода местоимений (например, в эстонском), в принципе возможны лирические тексты, построенные по схеме: «местоимение первого лица — местоимение третьего лица», которые в равной мере позволяют подставить под один и тот же текст в обе позиции персонажей мужского и женского пола; в русской поэзии для этого требуются специальные тексты. Ср. бесспорную связь между известным спором об адресате сонетов Шекспира и невыраженностью категории грамматического рода в английском языке. См.: Roman Jakobson, Lawrence G. Jones. Shakespeare's Verbal Art in Th'expense of Spirit Mouton, The Hague — Paris, 1970, стр. 20—21.

[2] Ср. распространенный в поэзии случай, когда автор стихотворения обращается на «ты» к женщине, степень интимности в отношениях с которой отнюдь не допускает такого обращения в жизни. Это лирическое «ты» более абстрактно, чем соответствующее ему местоимение в разговорной речи, и не обязательно подразумевает указание на степень близости, поскольку, в отличие от нехудожественного языка, оно не имеет в качестве альтернативы «далекого» второго лица «Вы».

Произведение построено так, что «я» автора, хотя отчетливо выступает как носитель точки зрения, носителем текста не является. Оно представляет собой «лицо без речей». Это подчеркнуто тем, что диалог идет не между «я» и «Вы», а между «Вы» и некоторым предельно обобщенным и безликим третьим лицом, скрытым в неопределенно-личных оборотах «вам скажут» и упоминании «слов, кругом звучащих».

Две первые строфы, посвященные речам этого «третьего» и реакции на них «Вы», построены с демонстративной параллельностью.

«Красота страшна» — Вам скажут, —
Вы накинете лениво
Шаль испанскую на плечи,
Красный розан — в волосах.

«Красота проста» — Вам скажут, —
Пестрой шалью неумело
Вы укроете ребенка,
Красный розан — на полу.

В параллельно построенных строфах «они» говорят противоположные вещи, а героиня стихотворения, о которой Блок в черновом наброске писал «покорная молве» [1], молчаливым поведением выражает согласие с обеими «их» оценками, каждая из которых трансформирует всю картину в целом.

Если «красота страшна», то «шаль» становится «испанской», а если «проста» — «пестрой» («страшна» связывается с «испанской» только семантически, а в паре «проста — пестрой» помимо семантической связи есть и звуковая — повтор «*прст — пстр*»); в первом случае ее «лениво» накидывают на плечи, во втором — ею «неумело» укрывают ребенка. В первом случае «Вы» стилизует себя в духе условной литературно-театральной Испании, во втором — в милой домашней обстановке раскрывает свою юную неумелость.

Первые две строфы нарочито условны: вводятся два образа-штампа, через призму которых осмысляется (и сама себя осмысляет) героиня. В первом случае это Кармен, образ, исполненный для Блока в эти годы глубокого значения и влекущий целый комплекс добавочных значений. Во втором — Мадонна, женщина-девочка, соединяющая чистоту, бесстрастность и материнство. За первым стоит Испания и опера, за вторым — Италия и живопись прерафаэлитов.

Третья строфа отделяет героиню от того ее образа, который создают «они» (и с которыми она не спорит) в предшествующих строфах.

---

[1] Александр Блок. Собр. соч. в восьми томах, т. III. М.—Л., Гослитиздат, 1960, стр. 550.

Диалог между героиней и «ими» протекает специфически. Стихотворение композиционно построено как цепь из трех звеньев:

I. «Они» — словесный текст; «Вы» — текст-жест [1].
Отношение между текстами: полное соответствие.

II. «Они» — словесный текст; «Вы» — текст-жест, поза (указан, но не приведен).
Отношение между текстами: расхождение.

III. «Они» — нет текста; «Вы» — словесный текст.
Отношение между текстами: «Вы» опровергаете «их».

Словесный текст в I и III сегментах дан в первом лице. Поведение героини дано с нарастанием динамики: жест — поза — внутренний монолог. Однако движение везде замедленное, тяготеющее к картинности. Это передается значениями слов «рассеянно внимая», «задумаетесь грустно».

Четвертая строфа — итоговая. Спор с «ними» совершается не как отбрасывание их мыслей, а как раскрытие большей сложности героини, ее способности сочетать в себе различные сущности. Последняя строфа строится на отрицании элементарной логики во имя более сложных связей. Последние три стиха последней строфы отрицают так же, как и первый, «их» слова. Однако при этом уравниваются два различных утверждения:

«Я не страшна» = «Я не так страшна, чтоб...»
«Я не проста» = «Я не так проста, чтоб...»

Однако это лишь часть общего принципа построения строфы. Значения слов в последней строфе по отношению к остальным несколько сдвигаются. Те же самые слова употребляются в других смыслах. Это расширяет самое понятие значения слова, придает ему бóльшую зыбкость. Резкое повышение роли локальной, возникающей лишь в данном тексте, семантики — поскольку последняя строфа всегда занимает в стихотворении особое место — приводит к тому, что именно эти, необычные значения начинают восприниматься как истинные. Текст вводит нас в мир, где слова значат не только то, что они значат.

Прежде всего, когда на утверждение «Красота страшна» следует ответ «не страшна 〈...〉 я», мы оказываемся перед характерной подменой: «я», которое связывается с понятием предельной кон-

---

[1] Показательно, что «ответы» как бы напрашиваются для перекодировки в зрительные образы, иллюстрации. Их и можно рассматривать как иллюстрации к словам «их».

кретности, заменяет собой абстрактное понятие (только из этого контекста делается ясно, что в первом и втором случаях «красота» представляла собой перифрастическую замену лично-конкретного понятия). Уже потому, что «страшна» или «проста» в каждом из этих случаев выступают как компоненты различных сочетаний, семантика их несколько сдвигается. Но это лишь часть общей системы сдвигов значений. «Проста я» позволяет истолковывать «проста», включая его в такие контексты, которые при преобразовании выражения «красота проста» будут неправильными[1]. Но выражения «просто убивать» и «не так проста я, Чтоб не знать, как жизнь страшна» дают совершенно различные значения для «простой», «просто». И хотя обе эти группы значений могут быть подставлены в выражение «не проста я», заменять друг друга они не могут. Именно омонимичность раскрывает здесь глубину семантических различий. Слово «страшна» употреблено в последней строфе три раза и все три раза в исключающих однозначность контекстах. Дело не только в том, что в первых двух случаях оно связывается с отрицанием, а в последнем — с утверждением, но и в том, что контексты «я страшна» и «жизнь страшна» подразумевают совершенно различное наполнение этого слова.

Созданный в последней строфе мир сложности, понимания жизни во всей ее полноте, мудрости построен в форме монолога героини. Это противоречит женственности и юности[2] мира героини в первых строфах. Контраст этот становится активным структурным фактором благодаря тому, что первые строфы построены как диалог двух точек зрения — «героини» и «их», а последняя строфа — ее монолог. Точки зрения поэта в тексте как будто нет. Однако лексический уровень вступает здесь в противоречие с синтаксическим. Он сообщает нам, что, хотя авторского монолога в тексте нет, вопрос этот более сложен. Монолог героини — это ведь не ее реальные слова, а то, что она могла бы сказать. Ведь их она «твердит про себя». Откуда их знает автор? Ответ может быть только один: это его слова, его точка зрения.

Следовательно, все стихотворение представляет диалог. В первых строфах — это разговор «Вас» и «их», причем «они» доминируют, а «Вы» следует за «ними». В последней строфе — два голоса: «мой» (автора) и «Ваш», но они слиты настолько, что могут показаться одним. Из этого следует, что «Вы» на протяжении

---

[1] Например, для изолированного выражения «я проста» вполне возможна подстановка семантики типа «простота хуже воровства». Любая перефразировка выражения «красота проста», которая исходила бы из требования сохранить основное значение высказывания (семантика типа «глупая красавица» в данное высказывание явно не входит), исключает подстановку таких значений.

[2] Ср. в черновиках:

Вас страшит расцвет Ваш ранний.

текста не равно само себе, и его сложная многогранность, возможность одновременно быть мудрым, как автор, прекрасным женской (и светской, и театрально-испанской) прелестью, овеянной обаянием юного материнства и поэзии, наивно зависимым от чужого мнения и полным превосходства над этим мнением, создает смысловую емкость текста на уровне лексики и синтаксико-композиционного построения.

Сложный полифонизм значений на этом уровне дополняется особой структурой низших элементов. Читательское восприятие текста — ощущение его крайней простоты. Однако простота не означает «непостроенность». Малая активность ритмического и строфического уровней и отсутствие рифмы компенсируются активной организацией фонологии текста. Поскольку вокализм и консонантизм дают здесь разные схемы организации и в общую сумму значений входит возникающий при этом конфликт, рассмотрим каждую из систем в отдельности.

Ударные гласные в тексте располагаются следующим образом:

I	а		а		а
		и		и	
	а		а		е
	а		о		а
II	а		а		а
	о		а		е
		о		о	
	а		о		у
III		е		а	
	а		о		а
		у		у	
		и		а	
IV		а		а	
	а		а		о
	а		а		а
	а		ы		а

Распределение ударных гласных дает следующую картину:

	А	И	Е	О	У	Ы	
колич.	25	3	3	7	3	1	всего — 42
%	59,5	7,1	7,1	16,7	7,2	2,4	

Для сравнения приведем данные по стихотворению «На улице — дождик и слякоть...», написанному в тот же период и близкому по

основным показателям (количество стихов и ударных гласных в стихе):

	А	И	Е	О	У	Ы	
колич.	17	10	7	8	5	1	всего — 48
%	35,4	20,8	14,6	16,7	10,4	2,1	

Сознавая, что, конечно, надо было бы сопоставить эти данные с соответствующими статистическими показателями во всей лирике Блока (таких подсчетов пока не имеется) и со средними статистическими данными распределения гласных в русской непоэтической речи, мы можем, однако, заключить, что для ощущения фонологической организованности текста этих данных вполне достаточно.

Проследим некоторые особенности этой организованности.

В пределах вокализма ведущей фонемой является «а». Первый стих не только дает подчеркнутую инерцию этой доминации (рисунок вокализма первого стиха выглядит так: «а-а-а-а-а-а-а-у»[1]), но и играет роль фонологического лейтмотива всего стихотворения: дальнейшие модификации — вплоть до полного разрушения этой инерции — возможны именно потому, что она так открыто задана в начале. Ударное «а» прошивает, как нитью, ряд слов, образуя цепочку понятий, которые выступают в тексте как семантически сближенные (подобно тому, как мы говорим о локальных синонимах и антонимах поэтического текста, можно было бы говорить и о локальных семантических гнездах, играющих в поэтическом тексте такую же роль, какую однокоренные группы — в нехудожественном):

красота
страшна
красный

Сближение этих понятий создает новые смыслы, некоторые из традиционных актуализирует, другие — гасит. Так, на перекрестке понятий «страшный» и «красный» возникает отсутствующее в тексте, но явно влияющее на его восприятие — «кровь». Вне этого подразумевающегося, но неназванного слова было бы совершенно непонятно неожиданное появление в последней строфе «убивать».

Вместе с тем, в первой строфе образуется некоторый диалог на фонологическом уровне. Одну группу составляют гласные заднего ряда (доминирует «а»), вторую — гласные переднего ряда

[1] Клаузула дает характерное нарушение инерции, но в пределах фонем заднего ряда.

+ «ы». Доминируют в этом ряду и/ы. Здесь тоже образуется «родственный» ряд:

Вы
лениво
плечи

Любопытно, что в этой связи пара «Вам — Вы» выглядит не как две формы одной парадигмы, а как противоположные реплики в диалоге. «Красный», «страшный» и «красивый» мир — это мир, который «Вам» навязывают «они» («они» — определенный тип культурной традиции, определенный штамп для осмысления жизни). Группа и/ы строит поэтическое «Вы» — реакцию героини: «накинете» — «лениво» — «плечи». При этом «накинете» и «испанскую» представляют синтез этого звукового спора: «накинете» — «а — и — и — е» — переход от первой группы ко второй, а «испанскую» — «и — а — у — у» — переход от второй группы к ряду, заданному в первом стихе — «а — у». В этом же особая роль слова «красный», которое выступает как слияние группы «красота» — «страшна», построенной только на «а», и «Вы» с единственным гласным «ы».

Предлагаемый «ими» объясняющий штамп привлекателен, многозначим и страшен, а героиня пассивна и готова его принять.

Вторая строфа начинается таким же по звуковой организации стихом. Правда, уже в первом стихе есть отличие. Хотя вокализм его произносится так же:

а — а — а — а — а — а — а — у,

но не все эти «а» равнозначны: некоторые из них — фонемы, другие лишь произносительные варианты фонемы «о». В определенной мере это имело место и в первом стихе первой строфы, но разница очень велика. Дело не в том, что там один такой случай на семь, а здесь — два. В ведущем слове первой строфы — «страшна» — оба «а» фонемные, а второй — «проста» — первое «а» — лишь «замаскированное» «о». Это очень существенно, поскольку фонема «о» в этой строфе из группы «заднерядных», противопоставляясь «а», получает самостоятельное структурное значение. Если в выражении «красота страшна» (а — а/о — а — а — а) а/о скрадывается под влиянием общей инерции, то в случае «красота проста» мы получаем симметричную организацию: «а — а/о — а — а/о — а», что сразу же делает ее структурно значимой. Консонантной группой, как мы увидим дальше, «проста» связывается с «пестрой» (прст — пстр), а вокализмы образуют группу:

пестрой
неумело
укроете
ребенка

Поскольку особая роль «красного» в первой строфе задала инерцию высокой «окрашенности», антитетичность общей структуры уже настраивает нас на поиски цветового антонима. Здесь им оказывается «пестрый», который конденсирует в себе значения домашности, неумелости, юности и материнства. Особую роль в этой строфе приобретает «у». Оно встречается в сочетаниях не с «а», а с группой «е — и — о» (неумело: е — у — е — о, укроете: у — о — е — е). При антитетическом противопоставлении стихов:

Красный розан — в волосах,
Красный розан — на полу —

оппозиция конечных ударных «а» — «у» приобретает характер противопоставления «верх — низ», что на семантическом уровне легко осмысляется как торжество или унижение «красного розана» — всей семантической группы красоты, страшного и красного.

Поскольку первая строфа противостоит второй как «красная» — «пестрой», особое значение получает то, что первая строится на повторах одной фонемы (именно «а»), а вторая — на сочетаниях различных. То есть в первом случае значима фонема, во втором — ее элементы. Это, при установлении соответствий между фонологическими и цветовыми значениями, осмысливается как иконический знак пестроты.

Третья строфа «не окрашена». Это выражается и в отсутствии цветовых эпитетов, и в невозможности обнаружить вокальные доминанты строфы.

Последняя строфа, образуя композиционное кольцо, строится столь же демонстративно на основе «а», как и первая (это приобретает особый смысл, поскольку на уровне слов она отрицает первую) [1]. Диссонанс представляет лишь ударное «ы» в слове «жизнь». Оно тем более значимо, что это единственное ударное «не-а» в строфе. Оно сразу же связывается в единую семантическую группу с «Вы». И то, что «жизнь» — наиболее емкое и значимое понятие — оказывается на уровне синтаксиса антонимом героини (страшна не я, а жизнь), а на уровне фонологии синонимом (вернее, «однокоренным» словом), придает образу героини ту сложность, которая и является конструктивной идеей стихотворения.

[1] Здесь впервые героиня именуется не «Вы», а «я», входя в группу «а».

Консонантизмы текста образуют особую структуру, в определенной мере параллельную вокализмам и одновременно конфликтующую с ней. В консонантной организации текста отчетливо выделяются, условно говоря, «красная» группа и группа «пестрая». Первая отмечена: 1) глухостью; здесь скапливаются «к», «с», «т», «ш», «п»; 2) концентрацией согласных в группы. Вторая — 1) звонкостью; здесь преобладают плавные; 2) «разряженностью»; если в первой группе соотношение гласных и согласных 1 : 2 или 1 : 3, то во второй — 1 : 1.

Фонологические повторы согласных образуют определенные связи между словами.

красота	страшна	——→	красный
крст	стршн		крсн
красота	проста	——→	пестрый
крст	прст		пстр

Звуковые трансформации совершаются в данном случае вполне закономерно. При этом активизируются, с одной стороны, фонемы, включенные в повторяющееся звуковое ядро, а с другой — неповторяющиеся, такие, как «ш» в первом случае или «к» во втором. Они выполняют роль дифференциальных признаков. Отсюда повышенная значимость сочетаний «ш» с доминантным «а» в слове «шаль» (третий стих первой строфы) и «кр» во второй строфе, где это сочетание повторяется и в отброшенном (и сюжетно — «на полу», и конструктивно) «красный», и в противопоставленных ему «*укр*оете» и «*ребенка*».

Однако, при всей противопоставленности «красный — пестрый», эти понятия (слова) складываются в нейтрализуемую на метауровне пару не только потому, что образуют архисему «цвет», но и поскольку имеют ощутимое общее фонологическое ядро. Этому скоплению согласных с сочетанием взрывных и плавных, глухих и звонких противостоит употребление одиночных консонант на вокальном фоне. Центром этой группы становится «Вы». В ней большое место занимают сонорные и полугласные. Это такие слова, как «неумело», «внимая», «задумаетесь». Семантическое родство их очевидно — все они связаны с миром героини. В последней строфе эти две тенденции синтезируются. Так, поставленное в исключительное в стихе синтаксическое положение слово «убивать» (единственный перенос) по типу консонантной организации принадлежит группе с «домашней» семантикой, и это способствует неожиданности, то есть значимости его информационной нагрузки.

Если суммировать полученную таким образом картину не до конца совпадающих упорядоченностей на различных структурных уровнях текста, то можно получить приблизительно следующее:

Первая строфа — взятая в кавычки речь некоторого общего собирательного наблюдателя и описание семантически однотипного с ним поведения героини. Героиня согласна с этим голосом. Так же строится и вторая строфа. Разница состоит лишь в том, что в каждой из них «голос» говорит противоположное и, соответственно, поведение героини строится противоположным образом. Авторского суда, его «точки зрения» в тексте, как кажется, нет.

Третья строфа — переход. По всем структурным показателям она снимает проблематику первых двух.

Четвертая представляет собой возврат, заключающий одновременно повтор и отрицание первых строф. Синтез дан в форме прямой речи героини, то есть, бесспорно, дает ее точку зрения. Однако эта прямая речь — не реальный, а внутренний монолог, который известен автору лишь потому, что совпадает с авторским объяснением личности героини (синтаксически он однотипен обороту: «В ответ на это Вы могли бы сказать»), то есть одновременно является и прямой речью автора. Если в первых строфах точка зрения героини совпадает с общим мнением, то во второй она совмещается с голосом Блока.

Образ поэтического «Вы» раскрывается в следующем движении:

Кармен ⟶ Мадонна ⟶ человек, чей внутренний мир не поддается стандартным объяснениям (поэт)

Очевидно, что происходит сближение этого «Вы» с поэтическим «Я» автора. Но важно и следующее: первые два звена цепочки даны как нечто для Блока внешнее — «их» и «Ваша» (а не «моя») оценка. Однако мы знаем, сколь существенны для лирики Блока символы Кармен и Мадонны, в какой мере они принадлежат его поэтическому миру. Противоречие это имеет не внешний и случайный, а внутренний, структурно осмысленный характер.

Образы Кармен и Мадонны в лирике Блока — разновидности женского начала и неизменно противостоят лирическому «Я» как страстное земное или возвышенное небесное, но всегда внешнее начало. Образ поэта в лирике отнесен к внутреннему миру «Я» и поэтому признак «мужской» / «женский» для него нерелевантен (как для лермонтовской сосны и пальмы). Образ усложнен и приближен к лирическому «я» Блока.

В отмеченной нами цепочке происходит ослабление специфически женского (очень ярко подчеркнутого в первых звеньях) и одновременное перемещение героини из внешнего для «Я» мира во внутренний.

Но кольцевая композиция приводит к тому, что опровержение первых звеньев не есть их уничтожение. Обаяние женственности и отделенность героини от автора сохраняются, образуя лишь

структурное напряжение с синтетическим образом последней строфы.

Специфика построения текста позволяет Блоку донести до читателя мысль значительно более сложную, чем сумма значений отдельных слов. При этом переплетение разных точек зрения, выраженных прямой речью, идущей от нескольких субъектов, оказывается сложно построенным монологом автора. И то, что авторский текст дан в форме монолога героини (иначе это было бы еще одно истолкование со стороны, которое «Вам» предлагают посторонние), не умаляет его связи именно с блоковским миром. Заключительное «жизнь страшна» — явная отсылка к фразеологизмам типа «страшный мир». И это созданное Блоком объяснение, что такое Ахматова, содержит отчетливые признаки перевода мира молодой поэтессы, представительницы и поэтически, и человечески нового, уже следующего за Блоком поколения, на язык блоковской поэзии. И подобно тому, как в альтмановском портрете виден Альтман, а у Петрова-Водкина — сам художник, переведший Ахматову на свой язык, в поэтическом портрете, созданном Блоком, виден Блок. Но портреты — это все же в первую очередь изображенная на них поэтесса. И блоковский портрет связан многими нитями с поэтикой молодой Ахматовой, которая становится здесь объектом истолкования, изображения и перевода на язык поэзии Блока.

М. И. Цветаева

* * *

Напрасно глазом — как гвоздем,
Пронизываю чернозем:
В сознании — верней гвоздя:
Здесь нет тебя — и нет тебя.

Напрасно в ока оборот
Обшариваю небосвод:
— Дождь! дождевой воды бадья.
Там нет тебя — и нет тебя.

Нет, никоторое из двух:
Кость слишком — кость, дух слишком — дух.
Где — ты? где — тот? где — сам? где — весь?
Там — слишком там, здесь — слишком здесь.

Не подменю тебя песком
И пáром. Взявшего — родством
За труп и призрак не отдам.
Здесь — слишком здесь, там — слишком там.

Не ты — не ты — не ты — не ты.
Чтó бы ни пели нам попы,
Что смерть есть жизнь и жизнь есть смерть —
Бог — слишком бог, червь — слишком червь.

На труп и призрак — неделим!
Не отдадим тебя за дым
Кадил,
Цветы
Могил.

И если где-нибудь ты есть —
Так — в нас. И лучшая вам честь,
Совсем ушел. Со всем — ушел.
Ушедшие — презреть раскол:

5—7 января 1935 г.

Стихотворение входит в цикл «Надгробие», посвященный смерти Н. П. Гронского [1].

[1] Н. П. Гронский (1904—1934) — поэт, погибший в Парижском метро в результате несчастного случая. М. Цветаева высоко ценила Гронского как человека и художника: «Юноша оказался большим поэтом» (Марина Цветаева. Письма к Анне Тесковой. Прага, 1969, стр. 117). В вышедшей после гибели Гронского рецензии на его книгу «Стихи и поэма», помещенной в «Современных записках» (1936, № 61), Цветаева противопоставила его творчество эмигрантской «молодой поэзии».

Чрезвычайно интересное в структурном отношении, это стихотворение Цветаевой представляет яркий пример поэтической семантики: словарное значение отдельных слов предельно редуцируется, слово приближается к местоимению[1], заполняясь окказиональной, зависящей от данной структуры текста, семантикой.

Стихотворение отчетливо делится на целую систему параллелизмов, которые складываются в смысловые парадигмы, выявляя семантическую конструкцию текста.

Непосредственная читательская интуиция при внимательном чтении позволяет выделить параллельные строфы: 1 и 2, 3 и 5, 4 и 6. Непарной остается седьмая. Для этого, как увидим, есть глубокие идейно-композиционные основания.

Рассмотрим выделенные параллельные сегменты текста.

Первые две строфы отмечены полным параллелизмом синтаксических и интонационных конструкций. Ритмическая же структура строф выглядит следующим образом:

∪ –́ ∪ –́ ∪ –̀ ∪ –́
∪ –́ ∪ – ∪ – ∪ –́
∪ –́ ∪ – ∪ –́ ∪ –́
∪ –́ ∪ –́ ∪ –́ ∪ –́

∪ –́ ∪ –́ ∪ – ∪ –́
∪ –́ ∪ – ∪ – ∪ –́
∪ –́ ∪ – ∪ –́ ∪ –́
∪ –́ ∪ –́ ∪ –́ ∪ –́

И в данном случае можно отметить наличие параллелизма (вариативность создается ритмической аномалией в третьем стихе второй строфы). Любопытна смена степени неожиданности стихов. Первые стихи I и II строф принадлежат (по Тарановскому, терминологией которого мы уже пользовались) к IV ритмической фигуре. Это самая распространенная разновидность русского четырехстопного ямба. По таблицам К. Тарановского, в лирике Пушкина 1830-х годов она составляет 44,9% от всех случаев употребления этого размера (самая многочисленная группа). Ведущее место она сохраняет и в поэзии XX века, хотя абсолютные цифры частотности употребления несколько снижаются. В поэзии Блока, по тому же источнику, она дает 38,7% всех четырехстопных ямбов.

Дважды повторенная во вторых стихах обеих строф разновидность четырехстопного ямба (V форма, по К. Тарановскому[2])

---

[1] См.: А. Зарецкий. О местоимении. — «Русский язык в школе», 1940, № 6.

[2] Кирил Тарановски. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953, стр. 85 и таб.

принадлежит к очень редким. В. В. Иванов называет ее «необычной... формой ямба» (в его терминологии она называется VII)[1].

В пушкинской лирике 1830-х годов она совсем не встречается, у Блока дает цифру 0,7%. Третий стих в первой строфе принадлежит к редкой, но все же менее уникальной разновидности (III, у Пушкина 30-х годов — 4,7%, у Блока — 11,6%). Таким образом, создается некоторая закономерность ожидания: от самой частой — к самой редкой, с последующим смягчением резкости этого перехода. Однако, как только такая закономерность возникает, тотчас же возникает и ее нарушение — на фон третьей строки первой строфы проектируется третий стих второй, который вообще не является правильным ямбом и потому кажется непредсказуемым в данном ритмическом контексте. Обе строфы завершаются стихом, который, как мы увидим, может быть в равной мере прочтен и как I, и как II, и как III ритмическая фигура. Но у этих фигур резко различная вероятность (в «пушкинской норме» 1830-х годов — соответственно, 34,3, 44,9 и 4,7%). Это придает особую значимость тому, какой из вариантов будет актуализован читательской декламацией, а какой остается отвергнутым.

Однако в наибольшей мере параллелизм первой и второй строф раскрывается на уровне лексической конструкции.

Напрасно глазом — как гвоздем...
Напрасно в ока оборот...

Анафорическое начало «напрасно» устанавливает параллелизм между стихами. Однако параллелизм — не тождество. И в дальнейшем отличия столь же значимы, как и сходства: они взаимно активизируются на фоне друг друга. «*Глазом — гвоздем*» и «ока — оборот» отчетливо образуют две фонологически связанные пары. Этим устанавливается и семантическая связь между ними.

Методику выявления семантической общности можно представить в следующем виде: задается полный список «сем» — элементарных смысловых единиц — для каждого из двух слов. Общие семы составят то пересечение семантических полей, которое активизируется сравнением, звуковыми повторами, соседством в поэтической строке.

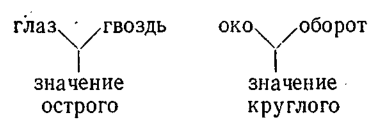
Можно предложить и менее громоздкий путь: задать список возможных в естественном языке фразеологизмов для каждого из этих слов. Контексты, в которых оба слова возможно

---

[1] В. В. Иванов. Ритмическое строение «Баллады о цирке» Межирова. — В сб.: «Poetics, Poetyka, Поэтика». Warszawa, 1966, стр. 285.

соединить с одним и тем же третьим, дадут значение, активизируемое в рассматриваемом тексте. В данном случае это будут:

«острый глаз — острый гвоздь»
«круглое око — кругом оборот»



Значения эти поддерживаются глаголами «пронизываю» в первом и «обшариваю» во втором случаях, продолжающими активизировать антитезу «острое — круглое», перерастающую в пространственное противопоставление действия, сконцентрированного в одном направлении (пространство «луча»), и действия, направленного во все стороны (пространство «круга»).

Может создаться впечатление, что на фоне заданного синтаксико-интонационного и ритмического параллелизма происходит нарастание противопоставления (по мере повышения уровня разница все более обнажается: интонация дает полное совпадение, ритмика — некоторые отличия, а лексика — неуклонный рост противопоставления строф). «Глаз» и «око» дают только стилистическое противопоставление, далее возникает уже семантическое противопоставление «острый» — «круглый» и антитеза: «действие в пространстве луча» — «действие в пространстве круга». Завершается параллель противопоставлением «небосвод — чернозем», дающим и стилистическую оппозицию «поэтическое — непоэтическое», и пространственную («верх — низ»), и вещественную (земля — воздух, заполненное пространство — пустое пространство). Параллель переходит в крайние точки противопоставления. А в следующем стихе нарушается сама основа со-противопоставления — синтаксический и ритмический повтор:

В сознании — верней гвоздя...
Дождь! дождевой воды бадья...

Но именно здесь обнажается уже возникшая инерция семантического противопоставления «сознания» и «бадьи» — духовного и материального начал как организующих всю систему противопоставлений. Не случайно следующая строфа начинается указанием на два начала: «кость» и «дух». Предельно обобщенным выражением этого противопоставления становится «здесь — там» в начале четвертых стихов. Однако, если структура противопоставлений первой и второй строф утверждает антитезу «небосвода» и «чернозема», «там» и «здесь», то поверх этого построения наслаивается вторая конструкция, весь смысл которой — в опровержении охарактеризованной структуры семантических связей.

Совпадение начал («напрасно») и концовок («нет тебя — и нет тебя») утверждает единство этих, казалось бы, противоположных сущностей. Противоположное оказывается тем же самым и полюсы семантической оппозиции — лишь разными формами единой структурно смысловой парадигмы.

Тождественность обоих полюсов противопоставления раскрывается, прежде всего, в их стилистическом уравнивании: противопоставления «небо и земля», «верх и низ», «дух и кость» не совпадают, вопреки традиции и ожиданию, с оппозицией «поэзия — проза». В отношении к ней оба члена противопоставления ведут себя одинаково. Вначале может показаться (и стих сознательно возбуждает в читателе эту ложную инерцию ожидания), что «земле» приданы стилистические признаки антипоэтизма: «глаз», «гвоздь» в противопоставлении «оку» и нейтрально-поэтическому «обороту» производят впечатление вещественно-сниженных. Но дальше к «поэтическому» «око» присоединяется грубое «обшариваю», а к вещественному «гвоздь» — «пронизываю», в антитезе звучащее как поэтическое. Затем к «обшариваю» присоединен традиционно-поэтический «небосвод», а к «пронизываю» — явно лежащий вне поэтической лексики «чернозем». Казалось бы, наконец, удовлетворив читательское ожидание, «поэзия» совместилась с «верхом», а «проза» — с «низом». И тут снова происходит неожиданная подмена: «низ» совмещается с духовным началом — «сознанием», а «верх» заполняется материальным «дождем», вещественность которого эпатирующе подчеркнута уподоблением бадье.

Таким образом, высокое и низкое пространственно оказываются средством выражения антитезы духовного и материального, но в равной мере лежат вне мира «высокого» (в значении «поэтического»).

Однако тождественность семантических полюсов раскрывается в их одинаковом отношении к другой смысловой конструкции, существующей в том же тексте. В первых же строфах стихотворения заданы структурные центры: «я» (выражено личной формой глагола «обшариваю», «пронизываю») и «ты». Они обрамляют текст строф, располагаясь в начале и конце. Отношение между ними складывается по схеме:



Весь проанализированный текст оказывается в отношении к «я» набором синонимов, вариантов единой инвариантной схемы: глаголы поиска — сфера поиска. Но в равной мере они едины и в отношении к «ты», поскольку в одинаковой мере не содержат «ты». Отметим, что если *отношение* «я» и «ты» обозначено, то *сущность* их (для «я» еще даже прямо не выраженная в местоиме-

нии) пока совпадает с общеязыковым значением. Определить структуру значения этих местоимений для данного художественного текста — значит понять поэтическую идею текста.

Построение «ты» начинается уже в анализируемых стихах:

Здесь нет тебя — и нет тебя...
Там нет тебя — и нет тебя...

Подобное построение невозможно в нехудожественном тексте: одно и то же слово присоединяется само к себе как другое. Это сразу же заставляет создать построение, в котором полустишия получили бы смысловое отличие и, следовательно, соединение стало бы возможным. Наиболее простая возможность противопоставления полустиший — интонационная: в первом полустишии считать подударным «нет», а во втором — «тебя» (или обратно). Мы уже отмечали (см. стр. 237), что в зависимости от этого меняется степень ритмической неожиданности. Однако меняется и смысл утверждения. При перемене ударения получается утверждение типа: «Нет того, что есть «ты» и: «то, что есть, — не «ты» (простое повторение полустишия — тоже возможное в поэзии — дало бы лишь интонацию нагнетания и равнялось бы внесению в высказывание далекой ему количественности типа: красный-красный = очень красный; но какую бы интонационную интерпретацию ни избрал декламатор, вся сумма допустимых в тексте интерпретаций будет присутствовать в его чтении как множество, из которого осуществляется выбор).

Однако интонация, устраняя внешнее логическое противоречие в тексте четвертых стихов, еще не решает вопроса. Если бы цель была в создании логически непротиворечивого суждения, то этого можно было бы достигнуть и более простым путем [1].

Семантически подобное построение оказывается возможным, если допустить, что первое и второе «тебя» — не одно и то же, а как бы два разных слова. Так оно и есть на самом деле: первое «ты» обозначает словарное местоимение второго лица и, следовательно, применимо к любому, кто способен занять позицию второго лица. С второго «тебя» начинается конструкция специфически поэтического местоимения, которое может быть отнесено только к одному лицу — «ты» данного текста.

Неравенство слова самому себе — абсурд с точки зрения общеязыкового употребления и одновременно один из основных принципов поэтической семантики — обнажено в этих стихах как семантический принцип цветаевского текста.

---

[1] Даже в узких пределах чисто логического аспекта задача, в сущности, более сложна: не просто устранение логического противоречия, а взаимное наложение и борьба двух исключающих друг друга логических конструкций.

При этом конструируется и некоторое содержательное представление о «ты» — пока еще как вопрос. Ни «здесь» (земное пространство), ни «там» (внеземное пространство) не содержат «тебя». И если первое «здесь (там) нет тебя» может быть истолковано как указание на сам факт смерти (типа: «тебя уж нет»), то второе — указание на несовместимость «тебя» с данным пространством. Но если «ты» несовместимо ни с «здесь», ни с «там», то есть н и с к а к и м п р о с т р а н с т в о м, то природа этого «ты» начинает казаться странной, представляется противоречием, разрешить которое призван дальнейший текст.

Приведем ритмическую схему остального текста:

∪́ — ∪ / ∪́ — ∪ /
∪ / ∪ / ∪ / ∪ /
∪́ / ∪ / ∪́ / ∪ /[1]
∪ / ∪ / ∪ / ∪ /

∪ — ∪ / ∪ / ∪ /
∪ / ∪ / ∪ — ∪ /
∪́ / ∪ / ∪́ — ∪ /
∪ / ∪ / ∪ / ∪ /

∪́ / ∪ / ∪ / ∪ /
∪́ — ∪ / ∪ \ ∪ /
∪́ / ∪ / ∪́ / ∪ /
∪ / ∪ / ∪ / ∪ /

∪ / ∪ / ∪ — ∪ /
∪ — ∪ / ∪ \ ∪ /
∪ /
∪ /
∪ /

∪ / ∪ / ∪ — ∪ /
∪ / ∪ / ∪ — ∪ /
∪ / ∪ — ∪ / ∪ /
∪ / ∪ / ∪ / ∪ /

Даже если оговориться, что последний стих текста допускает и иные варианты прочтения, картина остается весьма выразительной. В тексте господствуют, с одной стороны, предельно удаленная от нормы четырехстопного ямба строка с двумя (!) спондеями ⊥ ⊥ ∪ ⊥ ⊥ ⊥ ∪ ⊥ , с другой — эталонная строка: ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ — ∪ ⊥ (I ритмическая фигура в поэзии XIX века по частотности занимала второе место, уступая IV; однако в поэзии XX века она имеет тенденцию увеличивать свое распространение: по данным Тарановского, в поэзии Блока ее частотность почти сравнялась

[1] Возможна и ритмическая интерпретация строки как уникальной — построенной на четырех спондеях (∪́ / ∪́ / ∪́ / ∪́ /), а также ряд других ритмико-декламационных вариантов. Обилие таких вариантов здесь и ниже обусловлено большим количеством односложных слов (в том числе таких семантически опорных, как «кость», «дух», «бог», «червь», «здесь», «там», «дождь»).

с употребительностью IV фигуры — 30,0% и 38,7%, а у дореволюционного Вяч. Иванова и С. Городецкого I форма вышла вперед — соответственно 41,4 и 36,4% и 44,1 и 41,1%). Нетрудно убедиться, что все наиболее значимые места текста приходятся на эти ритмические крайности. Каждая из них составляет тему, проходящую через текст.

Мы уже отмечали, что в центральной части стиха действует перекрестный параллелизм: третья строфа параллельна пятой, четвертая — шестой. Теперь следует внести в это утверждение некоторые уточнения. Спондеические стихи, связанные с темой пространства («там — здесь»), соединяют три строфы: третью, четвертую и пятую. Их ритмическая антитеза, строящая семантику «ты», утверждает параллелизм четвертой и шестой строф. Наконец, тема единства сближает пятый и седьмой. Так возникает сложное композиционное переплетение, образующее смысловую ткань стихотворения.

Кость слишком — кость, дух слишком — дух...
Там — слишком там, здесь — слишком здесь...
Здесь — слишком здесь, там — слишком там...
Бог — слишком бог, червь — слишком червь...

Конструктивный параллелизм всех этих стихов лежит на поверхности. Они создают два ряда, которые взаимно антонимичны, внутри себя образуя — каждый — некоторую семантическую парадигму:

кость — дух
здесь — там
червь — бог

Уже само по себе построение подобных синонимических рядов приводит к активизации как общего семантического ядра: земное (материальное) — небесное (духовное), так и дифференциальных значений:

косно-вещественное	— идеальное
низменное	— возвышенное
близкое	— далекое

Однако дело не сводится к этому: присоединение слова самого к себе с помощью наречия «слишком» не только вносит элемент количественного измерения в неколичественные понятия, но снова отделяет словарное слово от поэтического, показывая, что словарное слово может содержаться в поэтическом в определенных — не тех, что обычно — количествах. Так создается картина двух частей мирового пространства, причем каждая из них содержит квинтэссенцию самой себя, своей сущности. И тут спондеические стихи вступают в отношение со вторым семантическим лейтмоти-

вом, утверждающим невозможность для «ты» остаться собой ни в исключительно земном, ни в исключительно духовном мире.

Где — ты? где — тот? где — сам? где — весь?..
Не ты — не ты — не ты — не ты...

Первый из этих стихов создает синонимический ряд:

ты — тот — сам — весь.

Это раскрывает и семантику «ты»: оно включает в себя значение единичности («тот, а не этот или какой-либо другой»), личности[1] и целостности («весь»). Таким образом, «ты» получает ряд сверхсловарных семантических признаков.

Читатель, уже привыкший к тому, что слово в цветаевском тексте не равно самому себе, не воспримет четырехкратного повторения «не ты» как тавтологию. Он будет считать, что ему было предложено четыре (здесь это — синоним понятия «любое количество») различных варианта «ты», и все они оказались «не ты». Этим окончательно утверждается идея единственности, неповторимости «ты». Местоимение становится своей грамматической противоположностью — именем собственным.

Варьируя основную антитезу земного и небесного, Цветаева вводит новые пары семантических полюсов, чтобы опровергнуть те дифференциальные признаки, которые для их различения построил предшествующий текст. Пара:

песок — пар

снимает оппозицию «материальное — нематериальное», поскольку оба члена семантического отношения — материальны, а для Цветаевой — грубо вещественны. Пар не́ более идеален, чем песок. Более того, поскольку слово это стоит на месте, где мы ожидали бы увидеть «душа» или ее синоним, раскрывается нарочитая грубость подобной замены.

Ср. описание смерти:

Паром в дыру ушла
Пресловутая ересь вздорная,
Именуемая душа.
Христианская немочь бледная!
Пар. Припарками обложить!
Да ее никогда и не было!
Было тело, хотело жить[2].

---

[1] Ср.: «Определительное местоимение с а м употребляется при именах одушевленных и при личных местоимениях и имеет значение «самостоятельно», «без помощи других». (Грамматика русского языка, т. I. М., Изд. АН СССР, 1952, стр. 402.)

[2] М а р и н а Ц в е т а е в а. Избранные произведения. М., «Советский писатель», 1965, стр. 467.

Пар, созвучный припаркам, изображение момента разлучения души и тела словами «паром в дыру ушла» — все это, конечно, очень далеко от идеальности.

Однако, если в этом контексте оба семантических полюса выглядят как вещественные и грубые, то другая антитеза:

дым кадил — цветы могил —

представляет их обоих поэтичными.

Таким образом, ни противопоставление косно-вещественного идеальному, ни антитеза возвышенного низменному не способны организовать текст. Отбрасываются не только все предложенные вначале принципы разделения основных семантических центров, но и самое это разделение. «Ты» противостоит «не — ты» как неразделенное — разделенному:

Нет, никоторое из двух...
Не подменю тебя песком
И пáром. Взявшего — *родством* (курсив мой. — *Ю. Л.*)...
На труп и призрак — неделим.

Богоборческий и антихристианский характер пятой строфы привел к тому, что она не могла быть опубликована в «Современных записках» (Париж, 1935, № 58, стр. 223), где стихотворение впервые увидело свет. Однако дело не только в органической невозможности, по цветаевскому тексту, смерти. «Ты», сущность которого в нераздельности, интегрированности, может существовать, «быть» только в неразделенном интегрированном пространстве, а весь текст создает структуру разделенного пространства. Реальное пространство исконно разделено на «небосвод» и «чернозем», и для поэта, не принимающего этого разделения, идеальное «ты» не может ни умереть, ни жить в нем подлинной жизнью. Пространство это с ним не совместимо. То, что не принимается здесь самый принцип разделения, доказывает строфа:

Не ты — не ты — не ты — не ты.
Чтó бы ни пели нам попы,
Что смерть есть жизнь и жизнь есть смерть —
Бог — слишком бог, червь — слишком червь.

Строфа интересна не только полемикой со всей церковной традицией, от низших ее проявлений («попы») до наиболее высоких и поэтических (последний стих — полемика с Псалтырью и всей русской традицией истолкования знаменитого седьмого стиха из-

21 псалма[1]). Речь идет о более значительном: о том, что целостность личности требует и целостного пространства. Утверждение «попов» не уничтожает разделения жизни и смерти, а лишь меняет их местами, объявляя земную жизнь смертью, а смерть — подлинной жизнью. Но церковное представление о том, что «ты» было мертвым в жизни и только теперь стало истинно живым, отбрасывается («не ты») так же, как и обратное: «Ты был живым и стал мертвым». Оба они исходят из разделения, а по конструкции текста, разделение и «ты» не совместимы.

Так возникает противопоставление всего текста последней строфе. Весь текст говорит о том пространстве, где «тебя» нет, — последняя строфа создает структуру возможного пространства, которое соответствовало бы природе «ты».

В этом смысле интересна динамика отношения «я» и «ты». Бросается в глаза сложная система употребления категории числа.

	местоим. I лица	местоим. II лица
I—IV строфы	единств.	единств.
V—VI строфы	множеств.	единств.
VII строфа,		
1 и 4 стихи	—	единств.
2 и 3 стихи	множеств.	множеств.

При этом местоимение первого лица до тех пор, пока не появляется «мы» («нам»), присутствует лишь в глагольных окончаниях. Второе лицо все время выражено местоимением. Но еще существеннее другое: хотя с самого начала задана определенная схема отношений «я» и «ты» («я» ищу «ты»), в тексте она, используя выражение Гегеля, реализуется через невыполнения. Все глагольные формы, характеризующие действия поэтического «я» (и «мы»), даны с отрицаниями («напрасно... пронизываю», «напрасно... обшариваю», «не подменю», «не отдам», «не отдадим»), а «ты» присутствует своим отсутствием («нет тебя», «где ты?», «не ты»).

Так создается определенное пространство, где «ты» не может существовать. Этому противопоставлена последняя строфа, где «ты» дано с положительным признаком существования: «ты есть». Контрастно строятся и отношения лирических центров текста. В I—VI строфах отношение «я» и «ты» складывается следующим образом: предполагаемое место «ты» — небо и земля, поиски ведутся по прямой («пронизываю») и по окружности («обшариваю»), то есть речь идет обо всем внешнем универсуме. В VII строфе между «я» («мы») и «ты» — отношение инклюзива («если где-нибудь ты есть, то в нас»). Причем внешнее простран-

[1] Ср.: Ю. Лотман. С кем же полемизировал Пнин в оде «Человек»? — «Русская литература», 1964, № 2, стр. 166—167.

ство — расколотое, внутреннее — единое (только здесь можно «презреть раскол»).

строфы I — VI	пространство, внешнее по отношению к «я»: пространство разорванное; нет тебя
строфа VII	пространство, внутреннее по отношению к «я»; пространство целостное; ты есть

Таким образом, полное и целостное существование «ты» — это его пребывание в «я» («мы»). Поэтому полный уход из разорванного мира (совсем — со всем) — не уничтожение.

...И лучшая вам честь,
Ушедшие — презреть раскол:
Совсем ушел. Со всем — ушел.

Максималистская полнота отказа и от земного, и от небесного мира, полного ухода, выражена последним стихом, оба полустишия которого, взаимно проецируясь, раскрывают сложное построение смысла: «совсем» на фоне второго полустишия обнажает значение целостности — полностью умер. Полустишие это противостоит и идее загробной жизни («что бы ни пели нам попы»), и идущей от Горация традиции утверждения, что смерть не похищает поэта полностью — *часть* его сохранена славой в памяти. Ср.:

Не вовсе я умру; но смерть оставит
Велику часть мою, как жизнь скончаю...
М. Ломоносов.

Так! — весь я не умру: но часть меня большая,
От тлена убежав, по смерти станет жить...
Г. Державин.

Нет, весь я не умру...
А. Пушкин.

Традиционное бессмертие в памяти потомства отвергается именно потому, что жить останется «*часть* меня большая». Этому противопоставляется *полное* сохранение всего «ты» в «нас» — людях, знавших «тебя» и как поэта, и как человека. Второе полустишие с выделенным курсивом «всем» отказывается отождествить ушедшего дорогого человека с материальными следами его личности. С цветаевским максимализмом текст провозглашает тождество полного сохранения и полного уничтожения, сохранения — внутреннего, уничтожения — внешнего.

Приведенная схема дает лишь общий семантический костяк, на который — уточняя его или противореча ему — накладываются более частные конструкции. Но именно эти многочисленные деривации придают тексту жизнь. Так, например, оппозиция строф I—VI

и VII противопоставляет миры, где тебя нет и где ты есть. Но условная форма первого стиха седьмой строфы («И если...») вводит сомнение в ту конструкцию, которую другие структуры утверждают. Или другое: хотя «я» и «мы» структурно восходят к одному семантическому инварианту, игра на их переходах создает добавочные, и совсем не безразличные для общего, смыслы. В стихе:

Где — ты? где — тот? где — сам? где — весь?.. —

нас интересовала смена значений местоимений. Но можно отметить и другое: гласные этого стиха образуют последовательность:

е — ы — е — о — е — а — е — е,

где «е» попарно сочетается с разными гласными фонемами, раскрывая разные стороны своей артикуляции (в «где — весь» активизируется отношение «е» к самому себе, что поддерживает значение целостности в этом сегменте текста). Исчерпание фонологических компонентов параллельно исчерпанию возможностей при перечислении — общему значению стиха. Последовательные сочетания «е» с максимальным количеством других гласных фонем устанавливают близость приведенного выше стиха и

Не подменю тебя песком
е — о — е — у — е — а — е — о.

Вообще, поскольку антитеза «здесь» и «там» занимает в стихотворении большое место, роль «е» и «а» как двух противоположных фонологических центров резко возрастает.

Интересные результаты можно было бы получить от подробного анализа отношения интонаций первой и второй частей стихотворения. Так, на первые шесть строф приходится всего лишь два переноса, («песком— И паром»; «за дым — Кадил»), зато очень большое число восклицаний и вопросов. На четыре стиха последней строфы — два переноса, ни одной эмфатической интонации, зато здесь сосредоточены оба курсива, встречающиеся в тексте стихотворения (*«есть»*, *«со всем»*). Это, конечно, не случайно — сталкиваются интонация декламации (внешний мир) и медитации (внутренний). Вместе с заменой «я» на «мы» это создает парадоксальную конструкцию — с переходом к внутреннему миру интонация делается менее личной. Так возникают переплетения частных конструкций, которые не просто иллюстрируют основное построение на низших уровнях, а живут своей конструктивной жизнью, обеспечивая тексту непредсказуемость — полноту информационного значения на всех этапах его движения.

В. В. Маяковский

СХЕМА СМЕХА

Выл ветер и не знал о ком,
вселяя в сердце дрожь нам.
Путем шла баба с молоком,
шла железнодорожным.

А ровно в семь по форме,
несясь во весь карьер с Оки,
сверкнув за семафорами, —
взлетает курьерский.

Была бы баба ранена,
зря выло сто свистков ревмя, —
но шел мужик с бараниной
и дал понять ей вóвремя.

Ушла нáправо баба,
ушел налево поезд.
Каб не мужик, тогда бы
разрезало по пояс.

Уже исчез за звезды дым,
мужик и баба скрылись.
Мы дань герою воздадим,
над буднями воскрылясь.

Хоть из народной гущи,
а спас средь бела дня.
Да здравствует торгующий
бараниной середняк!

Да светит солнце в темноте!
Горите, звезды, ночью!
Да здравствуют и те, и те —
и все иные прочие!

1923

Маяковский в «Предиполсловии» к сборнику своих сатирических стихотворений «Маяковский улыбается, Маяковский смеется, Маяковский издевается» писал об этом стихотворении: «Я знаю много лучше других сатирическую работу...

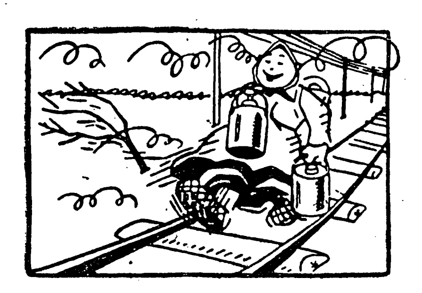
В этом стихе нет ни одной смешной мысли, никакой смешной идеи.

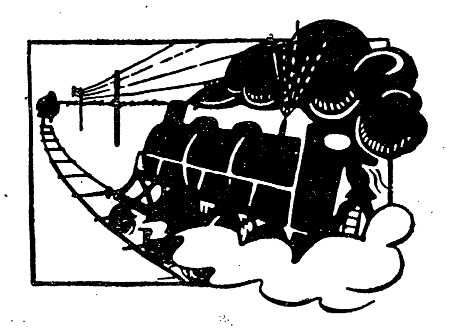
Идеи нет, но есть правильная сатирическая обработка слова.

Это не стих, годный к употреблению. Это образчик.

СХЕМА СМЕХА.

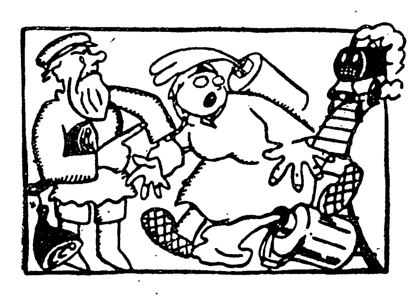
Стихи и рисунки В. МАЯКОВСКОГО

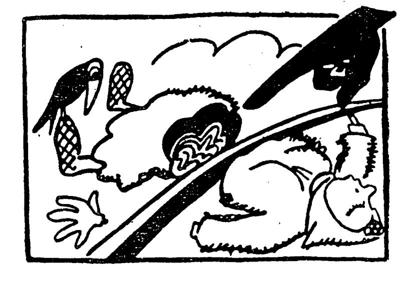




1. Выл ветер и не знал о ком,
Вселяя в сердце дрожь нам.
Путем шла баба с молоком
Шла железнодорожным.

2. А ровно в семь по форме,
Несясь во весь карьер с Оки,
Блеснув за семафорами,
Взлетает курьерский





3. Была бы баба ранена
Зря было сто свистков ревмя,
Да шел мужик с бараниной
И дал понять ей во время.

4. Ушла на—право баба
Ушел на—лево поезд.
Ка б не мужик, тогда бы—
Разрезало по пояс





5. Уже ушел за звезды дым
Мужик и баба скрылись.
Мы дань герою воздадим,
Над буднями воскрылясь.

Сияй же солнце в темноте
Сияйте звезды ночью!

6. Хоть из народной гущи
А спас средь бела дня—
Да здраствует торгующий
Бараниной средняк!

Да здраствуют и те и те,
И все иные прочие.

Это — схема смеха»[1].

Утверждение, что «Схема смеха» — «не стих, годный к употреблению», не может быть принято безусловно. Ведь напечатал же его Маяковский в «Огоньке» (да еще со своими иллюстрациями), конечно, не как конструктивный образец для поэтов, а как стихотворение «для читателей». Однако бесспорно, что Маяковский считал этот текст своего рода образцом построения «сатирической работы». Важно и то, что поэт был убежден в наличии структурных законов, позволяющих строить текст как комический и сатирический. В той же заметке он писал: «Я убежден — в будущих школах сатиру будут преподавать наряду с арифметикой и с не меньшим успехом...

Общая сознательность в деле словесной обработки дала моим сатирам силу пережить минуту»[2].

Сказанное заставляет внимательно присмотреться к структурным особенностям «Схемы смеха». Ключ к конструкции текста заключен уже в самом названии:

с — хем — а с — мех — а.

Слово, которое мы привыкли воспринимать в качестве отдельной самостоятельной лексической единицы, оказывается сдвигом, перестановкой, трансформацией другого слова, никогда прежде с ним не связывавшегося. Весь текст оказывается составленным из сдвигов. Каждый из его элементов предстает перед нами в двойном свете. С одной стороны, он включен в некоторую логически последовательную систему, обоснован внутри нее; наличие его с этой точки зрения представляется вполне естественным и предсказуемым. С другой, он же ощущается как часть ч у ж о й системы, результат сдвига структурных значений. С этой точки зрения он выглядит как неожиданный, странный, непредсказуемый. А поскольку сближаются здесь элементы значений с предельно удаленными ценностными характеристиками, возникает эффект комизма (трагедия сближает контрасты, находящиеся на одном или близких ценностных уровнях в данной системе культуры).

Уровень жанра

Маяковский «сатириконовского» периода уже использовал сатирический эффект жанрового сдвига, создавая «гимны» — произведения «высокого» жанра и комического содержания. В данном случае построение более сложное: сам по себе текст отчетливо

---

[1] Владимир Маяковский. Полн. собр. соч., т. XII, М., Гослитиздат, 1959, стр. 52.

[2] Там же, стр. 53.

осознается как принадлежащий к комическому жанру (публикация в «Огоньке» закрепляет за ним еще более узкую характеристику — это «стихотворные подписи» под картинками сатирического содержания). Однако лексический строй ряда строф противоречит осмыслению текста как комического. Следует отметить, что фактура принятого здесь стиха — четырехстопного ямба с чередующимися трехстопными стихами и со строфическим построением катренами — в русской поэтической традиции жанрово нейтральна. Жанр определяется по некоторым добавочным признакам: лексике, фразеологии, сюжету, образной системе и пр.

В данном случае признаки эти друг другу противоречат: несоответствие интонаций и фразеологии разных строф дополняется несоответствием сюжета и стиля, героя и отведенной ему функции спасителя. В этом отношении интересны наблюдения над рисунками Маяковского к этому тексту. Рисунки эти, примыкая к сатириконовской традиции сатирического комикса со стихотворной подписью, одновременно отчетливо связаны и с поэтикой плакатов РОСТА. Отсюда — дидактический пафос текста, заканчивающегося обязательным апофеозом положительного героя. На рисунке дидактика выражается внесением графического образа руки с направленным указательным пальцем, а патетика заключительных стихов — изображением в последнем кадре героя на фоне сияющих лучей солнца. Однако элегический пятый рисунок решительно противоречит живописной поэтике РОСТА, приближаясь к книжной графике. Вся эта система несоответствий порождает переживание текста как комического.

Уровень внутренней синтагматики текста

Внутритекстовые последовательности также характеризуются рядом несоответствий. Рассмотрим лишь одну строфу:

Хоть из народной гущи,
а спас средь бела дня.
Да здравствует торгующий
бараниной середняк!

Схема «хоть...а» задает на синтаксическом уровне уступительную конструкцию. «В сложных предложениях главное предложение может содержать в себе сообщение о факте, противоположном тому, чего можно было бы ожидать на основании того, о чем говорится в придаточном предложении. Такой характер отношений между главным и придаточным предложениями обозначается союзами *хотя (хоть), несмотря на то что*... В сложных предложениях с уступительными придаточными основным является указание на то, что в главном предложении излагается нечто противополож-

ное тому, что должно было бы вытекать как логическое следствие из сказанного в придаточном предложении»[1].

Между тем выражение «из народной гущи» не содержит в себе ничего логически противоречащего содержанию второго предложения, указанию на героический поступок. Зато здесь есть отсылка к газетной фразеологии — стихотворение написано в разгар кампании по привлечению к управлению кадров с низов. И эта отсылка сопровождается семантическим сдвигом, порождающим иронию. Формула «а спас средь бела дня» содержит противоречие на фразеологическом уровне. В факте спасения среди бела дня нет ничего удивительного, но этот фразеологизм отчетливо получен из другого: «ограбил (или «убил») средь бела дня» — путем замены ведущего слова антонимом. Этот комический принцип, порождающий тексты типа гоголевского «выздоравливают, как мухи», часто применялся Маяковским. Аналогичен прием замены во фразеологизме какого-либо элемента на «чужой». Ср. в «Про это»:

Слова так
(не то чтоб со зла):
«Один тут сломал ногу,
так вот веселимся, чем бог послал,
танцуем себе понемногу».

Общая несоединимость ситуации («сломал ногу») и поступков («веселимся.., танцуем...») дополняется введением в фразеологизмы несовместимых элементов: «веселимся» вместо «закусываем» и «танцуем» вместо «веселимся».

Стихи:

Да здравствует торгующий
бараниной середняк —

с одной стороны, отчетливо связаны с газетно-плакатной фразеологией начала НЭПа, с другой — не менее отчетливо не связаны с содержанием того стихотворения, выводом из которого они являются по композиционному месту и интонации. Существенно отметить и другое: важен не только самый факт конструктивных сдвигов, но и разнообразие этих сдвигов. Несоответствия развертываются на разных уровнях, и это обеспечивает постоянную и высокую степень неожиданности в соединениях структурных элементов текста. Характерна в этом смысле концовка:

Да светит солнце в темноте!
Горите, звезды, ночью!
Да здравствуют и те, и те —
и все иные прочие!

[1] Грамматика русского языка, т. II. Синтаксис, ч. II. М., Изд. АН СССР, 1954, стр. 337.

Первое несоответствие — несоответствие строфы в целом, имитирующей высшую степень пафоса, одический восторг, и всего предшествующего ей текста. Далее идут смысловые сдвиги внутри строфы. Первый и второй стихи интонационно и композиционно параллельны и воспринимаются на этих уровнях как аналогичные. Однако несовместимость их на лексико-семантическом уровне очевидна: первый стих содержит «одический» призыв к невозможному, второй — в патетических интонациях призывает к естественному, совершающемуся ежедневно безо всяких призывов. Комический эффект последних двух стихов в том, что одическая формула, предполагающая пафос, «восторг», строится по схеме канцелярской справки, составленной по стандарту с пропущенными местами для вписывания фамилий.

Строфа:

Уже исчез за звезды дым,
мужик и баба скрылись.
Мы дань герою воздадим,
над буднями воскрылясь —

дает три отчетливых типа лексики:

звезды	мужик	дань
дым	баба	герой
		будни
		воскрыляться

Соединение элегической, бытовой и одической лексики порождает общий эффект соединения несоединимого.

Уровень рифмы

Рифма принадлежит к наиболее активным в поэтике Маяковского уровням. О комической функции рифмы в данном тексте Маяковский говорил сам. «Смех вызывается, — писал он, — выделкой хлыстов-рифм...» [1] Употребление каламбурной рифмы в поэзии XIX века допускалось лишь в комической поэзии. В поэзии Маяковского это ограничение отброшено. В стилистическом отношении каламбурная рифма сама по себе нейтральна — она активизирует семантический уровень, сближая разнородные понятия. Однако в данном случае рифмы «дрожь нам — железнодорожным», «карьер с Оки — курьерский» и другие создают эффект огромной машины, производящей незначительную работу — сближение далеких понятий не порождает неожиданно нового смысла в силу общей незначительности содержания. Маяковский определил это как комизм «абсурдного гиперболизма» [2].

[1] Владимир Маяковский. Полн. собр. соч., т. XII. М., Гослитиздат, 1959, стр. 52.

[2] Там же. Ср.: М. П. Штокмар. Рифма Маяковского. М., «Советский писатель», 1959, стр. 14—15, 26—27 и сл.

Рифмы делят текст на три части. Первые три строфы сплошь организованы типичными для Маяковского каламбурными, неточными и неравносложными (в том числе составными) рифмами. Четвертое четырехстишие использует и неточные, и составные рифмы. Однако они сравнительно просты и вполне могли бы встретиться в частушке. Кстати, частушечный элемент вообще ощущается в интонации строфы. Этому способствует лексика типа «каб не мужик». В последних трех строфах трудные и необычные рифмы полностью отсутствуют. Скрытая усложненность рифм пятой строфы свидетельствует о том, что простота здесь нарочитая, имитирующая некоторый, чужой для Маяковского, тип рифмы. Приведем полный список рифм по группам.

I	II	III
знал о ком с молоком	баба тогда бы	дым воздадим
дрожь нам железнодорожным	поезд пояс	скрылись воскрылясь
по форме семафорами	гущи торгующий	темноте те и те
карьер с Оки курьерский	дня середняк	ночью прочие
баба ранена с бараниной		
свистков ревмя вовремя		

Если первая группа сконцентрировала типичные для Маяковского «трудные» рифмы, вторая в этом отношении — нейтральна, то третья (в сочетании со специфически-одической лексикой) дает рифму, которая воспринимается, как чуждая поэтике Маяковского. Причем речь идет именно об имитации, своеобразном обмане читательского восприятия, поскольку, например, рифма «темноте — те и те», по сути дела, виртуозна и только «притворяется» элементарной. Однако в целом получается конструкция перехода от стихов, органичных для читательского представления о поэзии Маяковского, к стихам, не совместимым с этим представлением и абсурдным в этой несовместимости.

Переход от «трудной» рифмы к традиционной получает здесь и другой смысл: первая в истории русской поэзии устойчиво связывалась со сниженными, комически-фамильярными жанрами, вторая, в сочетании с лексикой типа «воздадим», «воскрылясь», воспринималась как знак одического жанра. Таким образом, ди-

намика смены рифм задает композиционную последовательность — от комического к одическому, от низкого к высокому.

Однако движение это реализуется не как осмысленный переход, а как лишенное внутренней логики соединение несоединимого. Да и интонации оды — не настоящие, а лишь насмешливая имитация. На уровне рифмы это обнаруживается и вкраплением напоминающей о начале стихотворения рифмы «*темноте* — *те* и *те*», ироническим налетом, который придают этому контексту мнимо небрежные рифмы типа: «гущи — торгующий», «дня — середняк». С точки зрения поэтики Маяковского это рифмы мастерские, с позиций одической поэзии — плохие на грани невозможного. Поставленные в два взаимоисключающих контекста, они оказываются очень плохими и очень хорошими одновременно.

Маяковский считал свое стихотворение «безукоризненной формулой»[1] смеха. В чем конструктивная сущность этой формулы? Трагический контраст дает оппозицию, расположенную на одном уровне структуры и в принципе допускающую позицию нейтрализации. Для трагедии есть архиуровень, на котором контраст снимается. Контраст «злодейство — добродетель» логически может быть снят, но для высказывания «В огороде бузина, а в Киеве дядька», высказывания, нейтрализующего оппозицию, построить нельзя. Поэтому в истинно-комических ситуациях в искусстве больше отрицательного пафоса, чем в наиболее трагических.

Текст, построенный на несовместимостях, структуры не образует, его структурность мнимая, это не-система, наделенная внешними признаками системы и от этого еще более внутренне хаотичная. Именно такова конструкция Маяковского, и именно поэтому она — схема смеха.

---

[1] Владимир Маяковский. Полн. собр. соч., т. XII. М., Гослитиздат, 1959, стр. 53.

Н. А. Заболоцкий

ПРОХОЖИЙ

Исполнен душевной тревоги,
В треухе, с солдатским мешком,
По шпалам железной дороги
Шагает он ночью пешком.

Уж поздно. На станцию Нара
Ушел предпоследний состав.
Луна из-за края амбара
Сияет, над кровлями встав.

Свернув в направлении к мосту,
Он входит в весеннюю глушь,
Где сосны, склоняясь к погосту,
Стоят, словно скопища душ.

Тут летчик у края аллеи
Покоится в ворохе лент,
И мертвый пропеллер, белея,
Венчает его монумент.

И в темном чертоге вселенной
Над сонною этой листвой
Встает тот нежданно мгновенный,
Пронзающий душу покой,

Тот дивный покой, пред которым,
Волнуясь и вечно спеша,
Смолкает с опущенным взором
Живая людская душа.

И в легком шуршании почек
И в медленном шуме ветвей
Невидимый юноша-летчик
О чем-то беседует с ней.

А тело бредет по дороге,
Шагая сквозь тысячи бед,
И горе его, и тревоги
Бегут, как собаки, вослед.

1948

Стихотворение «Прохожий» представляет известные трудности не только для литературоведческого анализа, но и для простого читательского понимания, хотя уже первого знакомства

с текстом достаточно, чтобы почувствовать, что перед нами — один из поэтических шедевров позднего Заболоцкого. Читателю может показаться непонятным, как связаны между собой «прохожий» и «невидимый юноша-летчик» и почему «прохожий», представший в начале стихотворения перед нами в подчеркнуто бытовом облике («в треухе, с солдатским мешком»), в конце неожиданно противопоставлен убитому летчику как «тело»:

А тело бредет по дороге...

Предварительной работой, которая должна предшествовать анализу текста этого стихотворения, является реконструкция общих контуров модели мира по Заболоцкому. Эта система, восстанавливаемая на основании других текстов поэта, являющихся для данного стихотворения контекстом, по отношению к анализируемому стихотворению выступит в качестве языка, а стихотворение по отношению к ней — в качестве текста.

Заболоцкий пережил длительную и сложную эволюцию, охватывающую все его творчество и до сих пор еще далеко не полностью исследованную. Тем более заметно то, что некоторые фундаментальные представления его художественной системы оказались на редкость устойчивыми. Прежде всего, следует отметить высокую моделирующую роль оппозиции верх/низ в поэзии Заболоцкого. При этом «верх» всегда оказывается синонимом понятия «даль», а «низ» — синонимом понятия «близость». Поэтому всякое передвижение есть в конечном итоге передвижение вверх или вниз. Движение, по сути дела, организуется только одной — вертикальной осью. Так, в стихотворении «Сон» автор во сне оказывается «в местности безгласной». Окружающий его мир прежде всего получает характеристику далекого («Я уплывал, я странствовал вдали...») и отдаленного (очень странного). Но дальше оказывается, что этот далекий мир расположен бесконечно высоко:

Мосты в необозримой вышине
Висели над ущельями провалов.

Земля находится далеко внизу:

Мы с мальчиком на озеро пошли,
Он удочку куда-то вниз закинул
И нечто, долетевшее с земли,
Не торопясь, рукою отодвинул.

Эта вертикальная ось одновременно организует и этическое пространство: зло у Заболоцкого неизменно расположено внизу. Так

в «Журавлях» моральная окраска оси «верх — низ» предельно обнажена: зло приходит снизу, и спасение от него — порыв вверх:

Черное зияющее дуло
Из кустов навстречу поднялось
. . . .
И, рыданью горестному вторя,
Журавли рванулись в вышину.
. . . .
Только там, где движутся светила,
В искупленье собственного зла
Им природа снова возвратила
То, что смерть с собою унесла:

Гордый дух, высокое стремленье,
Волю непреклонную к борьбе...

Совмещение высокого и далекого и противоположная характеристика «низа» делают «верх» направлением расширяющегося пространства: чем выше, тем безграничнее простор — чем ниже, тем теснее. Конечная точка низа совмещает в себе все исчезнувшее пространство. Из этого вытекает, что движение возможно лишь наверху и оппозиция верх/низ становится структурным инвариантом не только антитезы добро/зло, но и движение/неподвижность. Смерть — прекращение движения, есть движение вниз:

А вожак в рубашке из металла
Погружался медленно на дно... (там же).

В «Снежном человеке» привычная для искусства XX века пространственная схема: атомная бомба как смерть сверху — разрушена. Герой — «снежный человек» — вынесен вверх, и атомная смерть приходит снизу, и, погибая, герой упадет вниз.

Говорят, что в Гималаях где-то,
Выше храмов и монастырей,
Он живет, неведомый для света,
Первобытный выкормыш зверей.
. . . .
В горные упрятан катакомбы,
Он и знать не знает, что *под ним*
Громоздятся атомные бомбы,
Верные хозяевам своим.
Никогда их тайны не откроет
Гималайский этот троглодит,
Даже если, словно астероид,
Весь пылая, *в бездну* полетит.

Однако понятие движения у Заболоцкого часто усложняется в связи с усложнением понятия «низа». Дело в том, что для ряда стихотворений Заболоцкого «низ» как антитеза «верху-пространству-движению» — не конечная точка опускания. Связанный со смертью уход в глубину, расположенную ниже обычного горизонта, в «поэтическом мире» Заболоцкого неожиданно характеризуется признаками, напоминающими некоторые свойства «верха». «Верху» присуще отсутствие застывших форм — движение здесь истолковывается как *метаморфоза*, превращение, причем возможности сочетаний здесь не предусмотрены заранее:

Я хорошо запомнил внешний вид
Всех этих тел, плывущих из пространства:
Сплетенье ферм и выпуклости плит
И дикость первобытного убранства.
Там тонкостей не видно и следа,
Искусство форм там явно не в почете...

«Сон».

Это переразложение земных форм есть вместе с тем приобщение форм к более общей космической жизни. Но то же самое относится и к подземному, посмертному пути человеческого тела. В обращении к умершим друзьям поэт говорит:

Вы в той стране, где нет готовых форм,
Где все разъято, смешано, разбито,
Где вместо неба — лишь могильный холм...

«Прощание с друзьями».

Таким образом, в качестве неподвижного противопоставления «верху» выступает земная поверхность — *бытовое пространство обыденной жизни*. Выше и ниже его возможно движение. Но движение это понимается специфически. Механическое перемещение неизменных тел в пространстве приравнивается неподвижности; подвижность — это превращение.

В связи с этим в творчестве Заболоцкого выдвигается новое существенное противопоставление: неподвижность приравнивается не только к механическому перемещению, но и к всякому однозначно-предопределенному, полностью детерминированному движению. Такое движение воспринимается как рабство, и ему противопоставляется свобода — возможность непредсказуемости (в терминах современной науки эту оппозицию текста можно было бы представить как антиномию: избыточность/информация). Отсутствие свободы, выбора — черта материального мира. Ему противостоит свободный мир мысли. Такая интерпретация этого противопоставления, характерная для всего раннего и значительной части стихотворений позднего Заболоцкого, определила причисление им природы к низшему, неподвижному и рабскому

миру. Этот мир исполнен тоски и несвободы и противостоит миру мысли, культуры, техники и творчества, дающим выбор и свободу установления законов там, где природа диктует лишь рабское исполнение.

И уйдет мудрец, задумчив,
И живет, как нелюдим,
И природа, вмиг наскучив,
Как тюрьма, стоит над ним.

«Змеи».

У животных нет названья.
Кто им зваться повелел?
Равномерное страданье —
Их невидимый удел.

. . . .

Вся природа улыбнулась,
Как высокая тюрьма.

«Прогулка».

Те же образы природы сохраняются и в творчестве позднего Заболоцкого.

Культура, сознание — все виды одухотворенности сопричастны «верху», а звериное, нетворческое начало составляет «низ» мироздания. Интересно в этом отношении пространственное решение стихотворения «Шакалы». Стихотворение навеяно реальным пейзажем Южного берега Крыма и, на уровне описываемой поэтом действительности, дает заданное пространственное размещение — санаторий находится в н и з у, у моря, а шакалы воют н а в е р х у, в горах. Однако пространственная модель художника вступает в противоречие с этой картиной и вносит в нее коррективы. Санаторий принадлежит миру культуры — он подобен электроходу в другом стихотворении крымского цикла, о котором сказано:

Гигантский лебедь, белый гений,
На рейде встал электроход.

Он встал *над бездной вертикальной*
В тройном созвучии октав,
Обрывки бури музыкальной
Из окон щедро раскидав.

Он весь дрожал от этой бури,
Он с морем был в одном ключе,
Но тяготел к архитектуре,
Подняв антенну на плече.

Он в море был *явленьем смысла*...

«На рейде».

Поэтому стоящий у моря санаторий назван «высоким» (электроход — «н а д бездной вертикальной»), шакалы же, хотя и находятся в горах, помещены в н и з в е р х а:

Лишь там, *наверху, по оврагам...*
Не гаснут всю ночь огоньки.

Но, поместив шакалов в овраги гор (пространственный оксюморон!), Заболоцкий снабжает их «двойниками» — квинтэссенцией низменной животной сущности, помещенной еще глубже:

И звери по краю потока
Трусливо бегут в тростники,
Где в каменных норах глубоко
Беснуются их двойники.

Мышление неизменно выступает в лирике Заболоцкого как вертикальное восхождение освобожденной природы:

И я живой скитался над полями,
Входил без страха в лес,
И мысли мертвецов *прозрачными столбами*
Вокруг меня вставали до небес.

И голос Пушкина был над листвою слышен,
И птицы Хлебникова пели у воды.
. . . .
И все существованья, все народы
Нетленное хранили бытие,
И сам я был не детище природы,
Но мысль ее! Но зыбкий ум ее!

«Вчера, о смерти размышляя...»

Правда, в дальнейшем у Заболоцкого имела место и известная эволюция. Поэт понял опасность негибкой, косной, полностью детерминированной мысли, которая таит в себе гораздо меньше возможностей, чем самая грубая и вещная природа. В «Противостоянии Марса» впервые появляется у Заболоцкого мысль об угрозе догмы, застывшей мысли и «разум» характеризуется без обычной для этого образа положительной эмоциональной окраски:

Дух, полный разума и воли,
Лишенный сердца и души...

Не случайно в стихотворении резко меняется обычная для поэта пространственная расстановка понятий: зло перемещается вверх,

и это, вместе с отрицательной оценкой разума, делает текст уникальным в творчестве Заболоцкого:

Кровавый Марс из бездны синей
Смотрел внимательно на нас.
И тень сознательности злобной
Кривила смутные черты,
Как будто дух звероподобный
Смотрел на землю с высоты.

Всем формам неподвижности: материальной (в природе и быту человека), умственной (в его сознании) — противостоит творчество. Творчество освобождает мир от рабства предопределенности и создает свободу возможностей, казавшихся невероятными. В этой связи возникает и особое понятие гармонии. Гармония у Заболоцкого — это не идеальные соответствия уже готовых форм, а создание новых лучших соответствий. Поэтому гармония всегда — создание человеческого гения. В этом смысле стихотворение «Я не ищу гармонии в природе...» — поэтическая декларация Заболоцкого. Не случайно он ее поместил первой (нарушая хронологический порядок) в сборнике стихов 1932—1958 годов. Творчество человека — продолжение творящих сил природы, их вершина (в природе также присутствует бóльшая и меньшая одухотворенность; озеро в «Лесном озере» гениальнее, чем окружающая его «трущоба», оно «горит устремленное к небу ночному», «Бездонная чаша прозрачной воды /Сияла и мыслила мыслью отдельной»).

Таким образом, основная ось «верх — низ» реализуется в текстах через ряд вариантных противопоставлений.

верх	низ
далеко	близко
простор	теснота
движение	неподвижность
метаморфозы	механическое движение
свобода	рабство
информация	избыточность
мысль (культура)	природа
творчество (создание новых форм)	отсутствие творчества
гармония	хаос

Такова общая система «поэтического мира» Заболоцкого. Однако художественный текст — не копия системы: он складывается из значимых выполнений и значимых невыполнений ее требований. Рассмотрим в этом плане интересующее нас стихотворение.

Первой операцией семантического анализа является сегментирование текста, затем следует сопоставление сегментов по разным уровням (или сегментов разных уровней) с целью выявления

дифференциальных признаков, которые и являются носителями значений.

Сегментация текста в данном случае не представляет затруднений: стихотворение делится на строфы, которые, как правило, являются и предложениями. На этом фоне выделяется вторая строфа, состоящая из трех предложений, и пятая и шестая строфы, образующие вместе одно предложение (в дальнейшем мы увидим значимость этого факта). Наименьшим сегментом на уровне композиции является стих, который на всем протяжении текста также оказывается синтагмой. Самое крупное членение текста — разделение его на две части. Граница сегментов проходит через середину текста (1—4 и 5—8 строфы) и определяется интуитивно — по содержанию: при первом же внимательном чтении нетрудно убедиться, что начало стихотворения имеет подчеркнуто бытовое содержание, в то время как после стиха «И в темном чертоге вселенной» описание уступает место рассуждению. Дальнейший анализ должен подтвердить или опровергнуть это читательское ощущение и тем самым обосновать или отбросить предложенный характер членения текста. Если произвести подсчет вещественно-конкретных и абстрактных существительных в первой и второй половинах текста, то получаются выразительные цифры:

	конкретные	абстрактные
первая половина	22	3
вторая половина	5	12

При этом в каждом случае будет существовать, составляя ядро группы, определенное количество исконно вещественных или исконно абстрактных по значению существительных. Вокруг них циклизируются лексемы, получающие такое значение в данном контексте. Так, слова со значением пейзажа в первой половине будут иметь вещественное значение, а во второй — отвлеченное. «Тело» и «собаки» в последней строфе получат семантику, противоположную вещественной.

За этим — внешним — различием стоит более глубокое: первая половина стихотворения переносит нас в предельно конкретное пространство. Это пространство, во-первых, настолько конкретизировано географически, что может восприниматься лишь как изображение одного единственного и точно определяемого места на поверхности земли. Еще первый публикатор стихотворения Н. Л. Степанов сделал точное наблюдение: «До предела конкретно показано переделкинское кладбище в «Прохожем» [1].

[1] Н. Степанов. Памяти Н. А. Заболоцкого. — В сб.: «Тарусские страницы». Калуга, 1961, стр. 309.

Поскольку для поэта было, видимо, существенным, чтобы эта особенность описания была ясна и читателю, не знакомому с переделкинским пейзажем, он ввел в географию этой части текста собственное имя:

Уж поздно. На станцию Нара
Ушел предпоследний состав...

Читатель может не знать, где расположена станция Нара, как он может не знать, почему Пушкин в послании В. Л. Давыдову называет М. Ф. Орлова «обритым рекрутом Гименея», который «под меру подойти готов». Но как в стихотворении Пушкина он не может не почувствовать интимный намек, понятный узкому, почти конспиративному кружку, и, следовательно, безошибочно воспринять установку текста на интимность, неповторимую единственность атмосферы, в которой стихотворение живет, так и в тексте Заболоцкого читателю делается ясна географическая единственность того места, куда привел его поэт. Он не знает, где находится Нара, и не имеет никаких связанных с нею личных ассоциаций. Но он прекрасно знает по личному опыту, что такое чувство географической единственности, связываемое для каждого человека с тем или иным местом. А введение в текст собственного имени — названия мелкой и мало известной станции — передает эту установку на пространственную единственность.

Пространственная конкретность дополняется вещественной: мы уже приводили количественные показатели конкретности имен, однако еще более значимо накопление признака вещественности в значениях отдельных слов, распространяемых на стихи в целом. «Треух», «солдатский мешок», «шпалы», «ворох лент» — не только вещественны по своему значению, но и вносят семантический признак бедного, обыденного, непарадного быта. А обыденные вещи в исторически сложившейся иерархии наших представлений более вещественны, чем праздничные.

Интересно создается значение вещественности там, где слово само по себе может иметь или не иметь этого признака. «Луна» помещается между «краем амбара» и «кровлями» и тем самым вводится в контекст вещей из все того же реального и скудного мира. «Весенняя глушь» в отношении к противопоставлению конкретное/абстрактное амбивалентна — может принимать любое значение. Но в данном контексте на них влияет вещественное окружение («мост», «монумент», «ворох лент» и др.) и то, что в текст вводится наделенное приметами конкретной местности отношение между деталями пейзажа. «К мосту» надо свернуть от железной дороги, могила летчика «у края аллеи». Только «сосны», приравненные «скопищу душ», выпадают из общей системы этой части текста.

Не менее конкретно время этой части текста. Мы не знаем, какое это время по часам (хотя легко можем высчитать), но мы знаем, что это определенное время, время с признаком точности. Это время между движением луны из-за кровли амбара до положения над крышами (предполагается, что читатель, конечно, знает, где для этого нужно стоять, — точка зрения зафиксирована интимностью этого единственного мира, который строит автор), между предпоследним и последним поездами до Нары (ближе к предпоследнему). Предполагается, что читатель знает, когда уходит этот поезд. В мире пригородов понятие поезда и считаемого времени — синонимы.

Если бы автор сказал, что ушел «последний поезд», то значение высказывания могло бы быть и предельно конкретным и метафорически отвлеченным, вплоть до введения семантики безнадежности и бесповоротных утрат. «Предпоследний поезд» может означать только конкретное время.

На фоне такой семантической организации первой половины стихотворения резко значимым делается универсально-пространственный и универсально-временной характер второй части. Действие происходит здесь «в темном чертоге вселенной», действующие лица: «живая людская душа», «невидимый юноша-летчик», «тело», бредущее «по дороге». Здесь нет ни упоминаний о вечности и длительности времени, ни картин космоса или вселенной (упоминание «чертога вселенной» — единственный случай, и встречается он на границе частей, чтобы «включить» читателя в новую систему; далее образов этого типа в тексте нет) — характеристика времени и пространства в этой части текста представлена на уровне выражения значимым нулем. Но именно это, на фоне первой части, придает тексту характер невыразимой всеобщности.

Зато сопоставление резко выделяет признак устремленности вверх двух сopоложенных миров.

Первая половина стихотворения, вводя нас в мир бытовых предметов, вносит и бытовые масштабы. Только две точки вынесены вверх: луна и сосны. Однако природа их различна. Луна, как мы уже говорили, «привязана» к бытовому пейзажу и включена в «пространство вещей». Иначе охарактеризованы «сосны»: их вышина не указана, но они вынесены вверх — по крайней мере, про них сказано, что они «склоняются». Но еще существеннее другое — сравнение:

...сосны, склоняясь к погосту [1],
Стоят, словно скопища душ...

[1] Называя могилу летчика — примету XX века — «погостом», Заболоцкий не только вводит лексический архаизм, но и устанавливает в современном проявление древнего, вернее, вечного, вневременного.

Оно выключает их из вещного мира и одновременно из всей связи предметов в этой половине стихотворения.

Вторая половина контрастно переносит нас в мир иных размерностей. «Чертог» вводит образ устремленного вверх здания. Метафора «чертог вселенной» создает дополнительную семантику[1], грубо ее можно представить как соединение значений построенности, горизонтальной организованности по этажам (семантика «здания») с факультативным признаком сужения, заострения, «башенности» вверху и всеобщности, универсальности, включающей в себя все. Эпитет же «темный» вносит элемент неясности, непонятности этой конструкции, соединяющей в своей всеобщности мысль и вещь, верх и низ.

Все дальнейшие имена иерархически организованы относительно этажей этого здания, и эта иерархия и разгораживает их и соединяет. «Покой» «встает» (существенна семантика вертикальности и движения в этом глаголе) н а д листвой. «Живая людская душа» по отношению к этому покою получает признак низшей иерархичности — она «смолкает с опущенным взором». Эта характеристика имеет и значение униженности, указывает на связь с миром телесных человеческих форм. Выражение «живая людская душа» может осознаваться как синоним «живой человек» («душа» в этом случае воспринимается не как антоним «тела», а его метонимия)[2]. Однако в дальнейшем этот застывший фразеологизм включается в ряд противопоставлений: в антитезе «невидимому юноше-летчику» активизируется утратившее в устойчивом словосочетании лексическое значение слово «живая», а в противопоставлении «телу» в последней строфе аналогичным образом активизируется слово «душа».

Слияние человеческого героизма с движущейся природой (существенно, что это деревья — пласт природы, возвышающийся над бытовым миром и всегда у Заболоцкого более одушевленный; ср.: «Читайте, деревья, стихи Гезиода...») создает тот, возвышающийся над миром вещей и могил уровень одушевленности, в котором возможны контакты («о чем-то беседуют») между живым человеком, природой и предшествующими поколениями.

---

[1] Если задать списком все возможные в языке фразеологические сочетания слов «чертог» и «вселенная», то соединимые значения дадут семантику метафоры. Поскольку же правила сочетаемости будут каждый раз определяться семантическим строем данного текста (или вида текстов), а количество возможных фразеологизмов также будет варьироваться в зависимости от ряда причин, возникает необходимая для искусства возможность семантического движения.

[2] Ср. у Твардовского:

Что ж, боец, душа живая,
На войне который год...

(А. Т в а р д о в с к и й. Стихотворения и поэмы в двух томах. М., Гослитиздат, 1951, т. II, стр. 161).

Последняя строфа интересно раскрывается в сопоставлении с первой. Сюжетно она возвращает нас к прохожему. Это выделяет метаморфозу образа — единый прохожий, который «исполнен душевной тревоги», в конце распадается на три сущности: душа беседует в листах деревьев с погибшим юношей-летчиком, тело бредет по дороге, а «горе его, и тревоги» бегут за ним вслед. При этом все три сущности расположены на трех разных ярусах в иерархии «чертога вселенной», по оси верх — низ. «Душа» располагается в этой картине на уровне деревьев — среднего пояса одушевленной природы, «тело» совмещено с бытовым миром, а «тревоги», которые бегут вслед, «как собаки», составляют низший уровень телесности, напоминая беснующихся двойников шакалов. Соответственно иерархична система глаголов: «душа» беседует, «тело» бредет, «тревоги» бегут вослед. Кажется, что это противоречит существенной для других текстов схеме, согласно которой чем ниже, тем неподвижнее мир. Но здесь возникает специфичная для данного текста антитеза горизонтальной оси — оси бытового движения, озабоченности качественной неподвижности и оси вертикального движения — одухотворенности, покоя и понимания в ходе внутреннего превращения.

Соотношение двух частей создает сложное смысловое построение: внутренняя сущность человека познается, отождествляясь с иерархией природных начал.

Однако система других текстовых со-противопоставлений вносит в эту общую схему изменения, накладывая на нее детализирующие противоположные или просто не совпадающие с ней семантические оппозиции. Так, входя в общий пространственный «язык» поэзии Заболоцкого, конкретный мир предстает как низший. Однако в традиции русской поэзии XIX века, с которой стихотворение явственно соотносится, существует, в частности, и другая семантическая структура: конкретное, живое, синтетическое, теплое, интимное противостоит абстрактному как аналитическому, холодному, неживому и далекому. В этой связи соотнесение «прохожего» в первой и последней строфах будет решительно иным. В первой строфе выделится синтетичность, целостность образа. Душевное состояние и внешний облик — такова дифференциальная пара, возникающая от сопоставления двух первых стихов первой строфы, место и время движения активизируются при сопоставлении двух последних. Однако вначале обнажится их с л и т н о с т ь, а разъединение, разложение единого на субстанции — в конце. Но в свете той традиционной для русской поэзии классификации, о которой мы говорили выше, ценным и поэтичным будет представляться именно первое.

Насыщая текст деталями, Заболоцкий не сопровождает их оценочными эпитетами. Это имеет глубокий смысл. Приведем один пример: на заре советской кинематографии один из осново-

положников теории киномонтажа Л. В. Кулешов сделал опыт, получивший всемирную известность: сняв крупный план равнодушного лица киноактера Мозжухина, он смонтировал его с другим кадром, которым последовательно оказывались тарелка супа, гроб и играющий ребенок. Монтажный эффект — тогда еще неизвестное, а теперь уже хорошо изученное явление — проявился в том, что для зрителей лицо Мозжухина начало меняться, последовательно выражая голод, горе или отцовскую радость. Эмпирически бесспорный факт — неизменность лица — не фиксируется чувствами наблюдателей. Попадая в разные системы связей, один и тот же текст становится не равным самому себе.

Не зафиксировав своего отношения к образу первой строфы, Заболоцкий оставил возможность включать ее и в систему «своего» художественного языка, и в традиционный тип связей. В зависимости от этого ценностная характеристика эпизода будет меняться на прямо противоположную. Но именно это колебание, возможность двойного осмысления отличает текст от системы. Система исключает интимное переживание образа «прохожего» из первой строфы — текст допускает. И весь конкретный мир, в пределах текста, колеблется между оценкой его как низшего и как милого. Показательно, что в двух последних строфах положительный мир одухотворенности получает признаки конкретности: наделение движения и мысли звуковыми характеристиками «легкое шуршание» и «медленный шум» (с явным элементом звукоподражания) воспринимается как внесение вещественного элемента. Одновременно, превращая «прохожего» в «тело», Заболоцкий вносит абстракцию в «низший» мир, активизируя возможность осмысления текста в свете «антисистемы». Эта поэтика двойного осмысления текста объясняет и появление оксюморонных сочетаний или принципиальную неясность сюжета, создающую возможность доосмыслений.

На фоне этих основных семантических организаций функционируют более частные.

Если рассмотреть текст как некоторую последовательность эпизодов, считая эпизодом строфу, то отношение сюжетного сегмента к последующему (кроме последней строфы) и предшествующему (кроме первой) образует цепочку «монтажных эффектов», обследовательность сюжета.

Первая строфа вводит персонаж, именуемый «он». Уточнения в тексте не дано («прохожий» назван лишь в заглавии, и это определение структурно существует как внетекстовое, отнесенное к поэтическому тексту, но в него не входящее). В равной мере не названы и душевные тревоги, которых он исполнен.

Тревоги — такое же неотъемлемое свойство персонажа, как треух и солдатский мешок. Этому персонажу соответствуют конкретное окружение и время, о подчеркнутой вещности которого мы уже

говорили. Начиная с третьей строфы происходит перемещение героя в некоторое новое пространство — «весеннюю глушь». Четвертая строфа начинается с введения нового имени, которое на протяжении последующих трех строф вытесняет первого героя (он даже перестает упоминаться). Этот новый персонаж — «летчик», замещая первого героя, во многом от него отличается. Прежде всего, он назван не местоимением. Но существенно и другое: образ летчика отличается от первого героя своей оксюморонной двойственностью. Летчик, зарытый в земле, и мертвый пропеллер, становящиеся сюжетным центром этих строф, таят в себе два начала: полета и могилы. Оксюморонность построения персонажа развивается дальше системой глаголов. Глаголы, характеризующие «его», — глаголы движения. Пространственное перемещение сочетается с душевным беспокойством. Летчик характеризуется сочетанием движения и неподвижности: над его могилой встает покой. Свидание прохожего с летчиком двоится: это «он», проходящий мимо могилы, и свидание «его» души с покоем. При этом покою придан признак начала движения — он «встает», а живой душе — конца его, успокоения, она «смолкает». Вначале «он» был «исполнен душевной тревоги», теперь перед покоем, вставшим над могилой,

Волнуясь и вечно спеша,
Смолкает с опущенным взором
Живая людская душа.

В следующей строфе движение передано юноше-летчику. Это загадочные «легкое шуршание почек» и «медленный шум ветвей». Обе характеристики демонстративно исключены из мира непосредственно-каждодневного опыта: шуршание почек — это звук их распускания («микрозвук»), а шуму ветвей дан эпитет не звука, а движения. В этом «странном» мире происходит свидание двух душ, в то время как вновь появившийся «он», превратившись в «тело», продолжает движение. Но и с «ним» произошли изменения — приниженность его увеличилась: «он» вначале «по шпалам... шагает» — теперь он «бредет». «Железная дорога», «шпалы» превратились в обобщенную дорогу жизни — он идет не по ним, а «сквозь тысячи бед». Он был исполнен душевной тревоги — теперь

... горе его, и тревоги
Бегут, как собаки, вослед.

Рассмотренное таким образом, стихотворение получает дополнительные смыслы: для «него» — это сюжет приобщения к высокому строю жизни, для «летчика» — бессмертия искупительного подвига личной гибели, одухотворяющей окружающий мир.

Но и сказанное не исчерпывает многочисленных сверхзначений, создаваемых структурой поэтического текста. Так, например, в пятой строфе возникает антитеза сна («сонная листва») и покоя. Не имеющая вне данного контекста почти никакого смысла, она исполнена здесь глубокого значения: сон — это состояние природы, чья неподвижность не одухотворена мыслью, покой — слияние мысли и природы. Не случайно «покой» расположен н а д «сном»:

Над сонною этой листвой
Встает тот нежданно мгновенный,
Пронзающий душу покой.

Можно было бы указать на то, что «мгновенный» здесь означает не «очень быстрый», а — в антитезе времени первых двух строф — не имеющий временного признака. Или же другое: третья, пятая и шестая строфы кончаются стихами, содержащими слово «душа» (встречается только в концах строф). Однако каждый раз оно получает новое значение.

Мы не рассматриваем сублексических уровней текста, хотя это существенно обедняет анализ. Из наблюдений над синтаксисом отметим лишь, что разобщенность вещного мира и единство одухотворенного выражаются в антитезе коротких предложений (вторая строфа состоит из трех предложений) и длинных (шестая — седьмая составляют одно).

Только поэтическая структура текста позволяет сконцентрировать на сравнительно небольшой площади в тридцать две строки такую сложную и насыщенную семантическую систему. Вместе с тем из сказанного можно убедиться в практической неисчерпаемости поэтического текста: самое полное описание системы дает лишь приближение, а пересечение различных систем создает не конечное истолкование, а о б л а с т ь истолкований, в пределах которых лежат индивидуальные трактовки. Идеал поэтического анализа — не в нахождении некоторого вечного единственно-возможного истолкования, а в определении области истинности, сферы возможных интерпретаций данного текста с позиций данного читателя. И «Прохожий» Заболоцкого еще будет раскрываться для новых читателей — носителей новых систем сознания — новыми своими сторонами.

СОДЕРЖАНИЕ

Часть первая

Часть вторая

Юрий Михайлович Лотман

АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Структура стиха

Пособие для студентов

Редактор *А. А. Крундышев*
Художник *В. Б. Михневич*
Технический редактор *Э. А. Соловьева*
Корректор *Т. И. Шафалинова*

Сдано в набор 27/VIII 1971 г. Подписано к печати 31/XII 1971 г. М-47620. Формат бумаги 60×90 1/16, типографская № 3. Печ. л. 17,0. Уч.-изд. л. 17,29. Тираж 27 000 экз. Заказ № 1898. Цена 68 к.

Ленинградское отделение издательства «Просвещение» Комитета по печати при Совете Министров РСФСР. Ленинград, Невский пр., 28.

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 1 «Печатный Двор» им. А. М. Горького Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, г. Ленинград, Гатчинская ул., 26.

68 к.

